DIE DEUTSCHE

WELTLICHE LIEDWEISE

IN IHREM VERHÄLTNISSE ZU DEM

MEHRSTIMMIGEN TONSATZE.

EIN POPULÄRER VORTRAG MIT MUSIKBEILAGEN

VON

O. KADE,

GROSSH. MUSIK-DIRECTOR UND DIRIGENT DES GROSSH. SCHLOSSCHORES,
EHREN-MITGLIED DER NIEDERL. GESELLSCHAFT ZUR BEFÖRDERUNG DER TONKUNST
IN AMSTERDAM.

Gehalten in der Aula des Gymnasium Fridericianum
zu Schwerin am 12. December 1872, auf grossherzoglichen Befehl
wiederholt am 14. Januar 1873, und im Rathhaussaale
zu Wismar am 1. Februar 1873.

DIE MUSIKALISCHEN BELEGE WURDEN UNTER DES VERFASSERS EIGENER LEITUNG
VOM GROSSHERZOGL. SCHLOSSCHORE AUSGEFÜHRT.

MAINZ,
VERLAG VON B. SCHOTT'S SŒHNEN.
1874.

DIE DEUTSCHE WELTLICHE LIEDWEISE

IN IHREM VERHÄLTNISSE ZU DEM

MEHRSTIMMIGEN TONSATZE.

EIN POPULÄRER VORTRAG MIT MUSIKBEILAGEN

VON

O. KADE,

GROSSH. MUSIK-DIRECTOR UND DIRIGENT DES GROSSH. SCHLOSSCHORES,
EHREN-MITGLIED DER NIEDERL. GESELLSCHAFT ZUR BEFÖRDERUNG DER TONKUNST
IN AMSTERDAM.

Gehalten in der Aula des Gymnasium Fridericianum
zu Schwerin am 12. December 1872, auf grossherzoglichen Befehl
wiederholt am 14. Januar 1873, und im Rathhaussaale
zu Wismar am 1. Februar 1873.

DIE MUSIKALISCHEN BELEGE WURDEN UNTER DES VERFASSERS EIGENER LEITUNG
VOM GROSSHERZOGL. SCHLOSSCHORE AUSGEFÜHRT.

MAINZ,
VERLAG VON B. SCHOTT'S SŒHNEN.
1874.


CASE MEMORIAL LIBRARY,
HARTFORD
THEOLOGICAL SEMINARY.

Ihrer Königlichen Hoheit

der Frau

Grossherzogin Marie

von

Mecklenburg-Schwerin

in tiefster Ehrfurcht



vom

Verfasser.



Indem ich gegenwärtigen Vortrag über die deutsche weltliche Liedweise der Oeffentlichkeit übergebe, habe ich nur wenige Worte vorauszuschicken.

Es kann nicht in der Aufgabe einer populären Vorlesung liegen, deren Zeitdauer auf nicht mehr als höchstens zwei Stunden bemessen ist, ein so weites Thema wie das vorliegende nach allen Richtungen hin erschöpfen zu wollen. Für den vorliegenden Zweck musste vielmehr die Forderung stets im Auge behalten bleiben, mehr die interessante und unterhaltende Seite des Stoffes zur Geltung zu bringen, ohne durch Anhäufen gelehrten Materials die Darstelluug zu beeinträchtigen. Gedrängte, klare, übersichtliche Zusammenstellung, geschickte Gruppirung, knappe Form, einfache Ausdrucksweise waren demnach die Factoren, mit Hülfe deren es allein gelingen konnte, den nicht immer leichten Stoff in eine Form zu zwingen, die auch allgemein verständlich sei. Ob es mir gelungen alle Bedingungen zu erfüllen, muss ich dem Urtheile Anderer überlassen.

Immerhin glaubt der nachfolgende Vortrag dennoch auf selbstständige Forschung und Auffassung einigen Anspruch erheben zu dürfen. Die kurze, nur mit wenig Zügen mehr angedeutete, als ausgeführte Characteristik der drei bedeutendsten Liedercomponisten aus dem Ende des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts, welche wohl einer weiteren Ausführung werth wäre — die gänzliche Beseitigung der althergebrachten aber wenig gerechtfertigten Eintheilung in Volks- und Kunstlied — die kleine, aber nicht ganz unwesentliche Beobachtung in Betreff des ältern ursprünglichen Melodiekörpers zu dem Liede: „Insbruck ich muss dich lassen" — die höchst nothwendige Bestimmung des Wortes „Melodik", ohne welche eine klare Behandlung der Sache überhaupt nicht denkbar ist, — alle diese und ähnliche Punkte können wohl als Beleg dafür angesehen werden. Nur unter Benutzung der hier gegebenen Fingerzeige, namentlich was die Theilung in die beiden von mir vorgeschlagenen Hauptgruppen und Productionsmassen anlangt, scheint mir eine Geschichte der weltlichen Liedweise möglich zu sein, in deren Besitz zu kommen, es uns trotz mancherlei Anläufe noch immer nicht hat gelingen wollen.

Einen nicht unwesentlichen Antheil an dem günstigen Erfolge meines Vortrages muss ich den in den Text eingestreuten musikalischen Belegen zuschreiben. Ohne diese würde selbst die gelehrteste Abhandlung nur todte Münze geblieben sein. Ich kann daher nur wünschen, dass bei einer etwaigen Wiederholung in grösseren Kreisen diese Documente an den betreffenden Stellen nicht übergangen, sondern in lebendiger Ausführung vorgeführt werden mögen. Dazu gehört freilich, dass die Beispiele natürlich ohne jegliche Instrumentalbegleitung mit der grössten Reinheit und Weichheit der Intonation, Feinheit des Ausdruckes, Sauberkeit und Elasticität des Vortrages ausgeführt werden, namentlich die schwierigeren aus der älteren Zeit.

Freilich sind in Deutschland, wie ich mich noch im vorigen Jahre zu überzeugen Gelegenheit hatte, leider nur wenig Städte in der Lage, über einen Chor von so vorzüglicher Einrichtung und Leistungsfähigkeit verfügen zu können, wie er mir bei dieser Gelegenheit, Dank sei es der Munificenz unseres kunstsinnigen und kunstliebenden Fürsten, Sr. Königl. Hoheit des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin, glücklicher Weise zu Gebote stand. Um so mehr ist es an der Zeit, dass unseren Gesangskräften wieder Aufgaben gestellt und geboten werden, die mit den gewöhnlichen Mitteln der Ausführung nicht genügend gelöst werden können. Namentlich muss ihnen Material, wo möglich vaterländisches, an die Hand gegeben werden, an welchem sie üben, lernen und gesangliche Studien machen können, damit unser Chorgesang nicht blos ein Gesang im Chore bleibe, sondern in der That eine Kunstleistung höherer Art werde. Dann wird auch der Vocalsatz selbst jenen Grad der Volkommenheit und Vorzüglichkeit wieder erreichen, den wir ihm in seiner classischen Periode (beiläufig circa 1480 — 1580) in so ausserordentlichem Maasse nachzurühmen gezwungen sind.

Schwerin, im Mai 1874.

Der Verfasser.

Nicht leicht dürfte in der Cultur- und Kunstgeschichte der germanischen Völkerstämme eine zweite Erscheinung von so eminenter Tragkraft und Bedeutung zu finden sein, als das **deutsche Lied**. In treuer nie erkaltender Liebe schmiegt es sich allen, noch so oft und schroff wechselnden Stimmungen und Lagen mit einer Geschmeidigkeit an, die fast an das Unglaubliche und Wunderbare grenzt. Ueberall wo die Sprache den Ausdruck der Stimmung nicht vollständig zu erfüllen vermag, und die Tiefe des deutschen Gemüthes sich von den Worten allein unbefriedigt erklärt, tritt das Lied mit seiner Weise ein. Das deutsche Lied empfängt den Neugebornen bei seinem Eintritte in die Welt, — mit einem Liede lullt treue Mutterliebe ihren süssen Liebling in den Schlaf, — das Lied begleitet den Knaben als treuesten Genossen durch die erste Jugendzeit, — mit dem Liede begrüsst er seine von ernster Arbeit freien Erholungsstunden, — das deutsche Lied begleitet den Jüngling in den Kampf um's Vaterland, begeistert ihn zu Thaten, die er ohne diese Anregung schwerlich mit derselben Leichtigkeit vollbrächte, — das deutsche Lied hilft dem gereiften Manne die schwersten Schicksalsschläge tragen, und das tiefe Weh über dahingeschiedene Lieben mildern, — selbst dem Greise am Rande des Grabes verjüngt sich das Herz bei der süssen Rückerinnerung an das Lieblingslied seiner Jugend. Kurz überall wo die innerste tiefverborgenste Saite des menschlichen Herzens und Gemüthes zum Klingen gebracht werden soll, tritt das deutsche Lied ein, der höchste Inbegriff tiefsten Gefühles, der unmittelbarste Ausdruck des ganzen inneren Seelenlebens! Das deutsche Lied ist des Germanen treuester Begleiter durch's Leben!

Ein so edles Gefäss mit nichtigem Inhalte zu füllen, liegt nicht in dem Wesen und Character des Germanen. Dem Liede vertraut er seine geheimsten Gefühle am liebsten an, die selbst dem nächsten Freunde zu offenbaren er Anstand nimmt. Das Lied ist darum unser treuester Spiegel, der schärfste Reflector, welcher auf das innere Seelenleben und den Bildungsgrad ganzer Generationen ein weithin hell leuchtendes Licht wirft und uns die innersten Falten des menschlichen Herzens offenbart, welche uns ohne diesen wahrscheinlich verschlossen geblieben wären.

Dass unter solchen Umständen und Bedingungen ein Flor der herrlichsten Blüthen zur Erscheinung kommen musste, darf nicht eben sehr verwundern. Die überwältigende Masse dieses Stoffes würde den mir bestimmten Raum vollständig überschreiten, wollte ich denselben seinem vollen Umfange nach in den Kreis meiner Besprechung ziehen. So verzichte ich zunächst auf die Berücksichtigung des geistlichen Liedes schon aus dem Grunde, weil dasselbe weit mehr bekannt ist, als das Gegenstück dazu, die weltliche deutsche Weise. Aber auch auf diesem, schon schärfer begrenzten Gebiete des weltlichen Liedes wird eine nochmalige Trennung und Sichtung nöthig. Daher habe ich zum Gegenstande meiner Besprechung nur die weltliche deutsche Tonweise genommen, insofern dieselbe in irgend einem Bezuge zu dem mehrstimmigen Tonsatze steht. Von selbst ist daher diejenige Liedproduction ausgeschieden, welche in dem mehrstimmigen Tonsatze eine weitere Berücksichtigung nicht gefunden hat. Darunter gehört einmal der Minne- und Meistergesang, dann zweitens das moderne Lied mit Instrumentalbegleitung.

Man liebt es gern, das weltliche deutsche Lied in zwei grosse Gruppen zu gliedern, in das Volkslied und in das diesem entgegengesetzte Kunstlied. Für die Dichtung, einem mir ferner liegenden Gebiete, will ich mich gern mit dieser Eintheilung bescheiden. Für die Tonweise stelle ich sie mit grösserer Entschiedenheit in Abrede und zwar aus dem Grunde, weil der Begriff der Volksweise ein so unbestimmter und verschwommener ist, dass sich mit demselben meist die seltsamsten Vorstellungen verknüpfen. Dasselbe gilt vom Kunstliede. Von beiden besitzen wir keine so bestimmte Definition, um sie als Gegensätze einander gegenüberzustellen. Ja es stellt sich nicht selten heraus, dass beide Begriffe in einanderlaufen und dass, was wir mit dem Namen Volkslied zu bezeichnen gewöhnt sind, nur das Ergebniss hoher Kunst, nur die edelste Frucht künstlerischer Thätigkeit ist. Es wird sich später Gelegenheit finden, einen eclatanten Fall dieser Art vorzuführen.

Wohl möchte ich daher statt dieser beiden schwer zu begrenzenden Ausdrücke, die im Grunde sich nur da eingestellt haben, wo der feste Begriff fehlte, eine andre Eintheilung vorschlagen, die zwar nirgends bis jetzt zur Anwendung gekommen ist, aber nach meinem Dafürhalten den Vorzug besitzt, aus der Sache selbst entnommen zu sein. Ich meine die Scheidung einmal in das Lied als einstimmigen Melodiekörper, erfunden und erdacht ohne Bewusstsein der harmonischen Verwandtschaft der Töne unter sich, also vorzugsweise melodisches Produkt

— und dann in das Lied auf harmonischer und instrumentaler Grundlage. Beide Gruppen scheiden sich auch zeitlich ziemlich scharf, indem die erstere jener früheren Zeit des melodischen Schaffens angehört, in welcher das Bewusstsein harmonischer Verwandtschaft der Töne unter sich noch nicht erwacht, eine Syntax der Tonkunst noch nicht vorhanden war. Es ist die älteste Zeit der Melodik, die bis ungefähr um die Mitte des 16. Jahrhunderts hinabreicht, wo die Spuren dieser melodischen Schaffenskraft nach und nach erlöschen, das alte Tonsystem in den Hintergrund tritt und dem neueren Harmoniesysteme mehr und mehr Platz macht.

Wenn ich mich hier des Wortes „Melodik" bedient habe, so versteht es sich von selbst, dass dasselbe nicht in dem gewöhnlichen weiteren Sinne zu nehmen ist, in welchem heut zu Tage jede beliebige, einigermassen gefällige, dem Ohre schmeichelnde Tonreihe Melodie genannt wird. Vielmehr ist das Wort „Melodik" hier in jenem engeren Sinne aufzufassen, nach welchem unter melodischem Fortschritte nur die Aufeinanderfolge derjenigen Töne zu verstehen ist, welche nicht zum Dreiklange gehören. Diess ist aber nur der Secundfortschritt, da alle übrigen direct*) oder indirect,**) Bestandtheile des Dreiklanges sind. Der tonische Secundfortschritt ist daher diejenige Tonfolge, welche einzig und allein als der melodische Fortschritt im Gegensatze zu den harmonischen Dreiklangsmomenten bezeichnet werden muss. Alle Tonweisen dieser Zeit der Melodik — mögen sie nun geistlich oder weltlich sein — zeigen diese Tonverbindung im Wesentlichen auf. Der Einwurf, dass der Aufsprung vom Grundtone zur Quinte in dem weltlichen Liede namentlich zu Anfang desselben unendlich häufig vorkommt oder die dem gregorianischen Gesange characteristische Tonfigur: fast typisch wiederkehrt, kann wohl im Ernste hier nicht geltend gemacht werden, da diese und ähnliche Abweichungen von der Regel nur für die Entwickelung und Feststellung der Tonart bestimmt sind. Sie bestätigen eben nur die Regel.

Nach diesen nöthigen Vorbemerkungen sei es mir denn gestattet, die Wanderung in dieses ziemlich unbekannte, darum aber nicht ganz uninteressante Land anzutreten. Bei der ungeheuren Reichhaltigkeit

*) Diese sind, Einklang, Terz und Quinte, in Zahlen ausgedrückt 1, 3, 5.

**) Diese sind die Umkehrungen der obigen, nämlich Octave, Sexte und Quarte oder 8, 6, 4. Das einzig übrigbleibende, nicht harmonische Intervall ist die Secunde (oder 2), die als Zusammenklang gesetzt, die Dissonanz ergiebt.

des Stoffes ist es unmöglich, auf jede einzelne Erscheinung einzugehen. Ich muss mich daher begnügen, nur in grossen Zügen den Gedankengang anzudeuten, der auf eine erschöpfende Darstellung keineswegs Anspruch machen will. Dem Botaniker vergleichbar, welcher auf unabsehbarer, mit den schönsten Blumen geschmückter Flur nur hie und da ein Blümchen pflückt, das seine besondere Aufmerksamkeit reizt, werde auch ich nur einzelne wesentliche Momente hervorheben, die von besonderem Interesse sind. Des alten Spruches Seneca's eingedenk, dass der Weg durch blosse Vorschriften lang, kurz und wirksam aber durch Beispiele gemacht werden kann, werde ich an einigen Stationen Halt machen und durch Vorführen der betreffenden Stücke in lebendiger Ausführung den Text zu illustriren suchen.

Eins der ältesten weltlichen deutschen Lieder, welches uns nicht allein textisch sondern auch gesanglich in der That erhalten wurde, ist nun jenes berühmte Heldengedicht, welches unter dem Namen des Hildebrandliedes allgemein bekannt ist. Es versteht sich von selbst, dass hier nicht von jener ältesten ursprünglichen Fassung dieses Heldengedichtes die Rede sein kann, wie sie uns aus dem achten Jahrhundert überliefert worden ist. Vielmehr haben wir es hier mit jener weit späteren, zuverlässlich sehr abgeschwächten Darstellung zu thun, welche uns der Volksdichter Kaspar von der Roen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter dem Titel: „der Vater mit dem Sohne" hinterlassen hat. Für dieses zu dem Sagenkreis von Dietrich von Bern gehörige Lied, ist uns nun auch der dazu gehörige Melodiekörper erhalten worden.*) Derselbe ist uns zwar wiederum nur in einer spätern gedruckten Sammlung von 1545 überliefert. Allein die Uebereinstimmung zwischen Text und Tonweise ist so auffällig, die letztere trägt die characteristischen Merkmale und Kennzeichen einer weit früheren Herkunft so sichtlich an der Stirn, dass ein Zweifel über das höhere Alter derselben nicht aufkommen kann.**)

---

*) Auffällig ist, dass die historischen Volkslieder der Deutschen von v. Liliencron gerade dieses äusserst wichtige und werthvolle Lied nicht aufweisen, obgleich dem Verfasser die Quelle nicht unbekannt geblieben sein kann.

**) Der ausführlichere Titel der Quelle ist: Bicinia Gallica, Latina, Germanica, etc. Vitenbergæ, Georg Rhaw 1545, Nr. 94. Tonsatz zu 2 Stimmen von Johannes Stahl.

Auch eine der Sammlungen des späteren Componisten Melchior Frank soll dieses Lied enthalten. Doch hat es mir bis jetzt nicht gelingen wollen, die betreffende Sammlung aufzufinden.

Neuere Ausgabe: Sammlung weltlicher Lieder von Arnold. Tom. III. Nr. 20.

Da ich dieses berühmte Heldengedicht zum Vortrag zu bringen gedenke, wird es nöthig sein, über den Inhalt des Gedichtes, wie über den Melodiekörper einige Vorbemerkungen einzuschalten.

Die Begebenheit, welche dieses Lied erzählt, setzt alle die Personen und Ereignisse, welche das Nibelungenlied enthält, voraus. Sie ist in der Kürze folgende. Hildebrand kehrt nach einer dreissigjährigen Abwesenheit vom Hause in seine Heimath zurück. Da begegnet er seinem Sohne Hadubrand, von welchem er nicht erkannt wird. Der Sohn nöthigt den Vater zum Zweikampfe, obgleich letzterer kein Mittel unversucht lässt, den Sohn von seinem unheilvollen Vorhaben abzubringen. Mitten im härtesten Kampfe bricht die alte Fassung des Gedichtes ab. Die neuere setzt dasselbe fort, und mildert den blutigen Ausgang dadurch, dass der Vater den Sohn zwar besiegt und verwundet, aber nicht tödtet, worauf sie beide nach einer rührenden Erkennungsscene zu der einsamen Gattin und Mutter Ute zurückkehren.

Wie das Hildebrandlied sich in Bezug auf Inhalt dem Nibelungenliede anschliesst, so auch in Bezug auf die Form und den Bau seiner Strophe. Auch das Hildebrandlied ist in der sogenannten Nibelungenstrophe gedichtet, welche fast typisch stehend, von da an bis auf unsere Zeit angewendet wird. Alle unsere beliebtesten Lieder sowohl auf weltlichem wie geistlichem Gebiete sind in dieser für den Gesang so ausserordentlich günstigen, rhythmisch wundervoll gegliederten Strophe gedichtet, wie die Lieder unter andern: „Insbruck ich muss dich lassen,“ „Mein Gemüth ist mir verwirret“ oder „Wenn ich einmal soll scheiden,“ u. s. w. beweisen.

Characteristisch für die ältere Zeit des weltlichen deutschen Liedes ist der enge Verband, in welchem Dichtung und Tonweise zu einander stehen. Ein so loses Verhältniss zwischen Wort und Weise, dass jenes ohne diese selbständig bestehen könne, existirt nicht. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts sind beide unzertrennbar von einander. Beide gemeinsam mit einander bilden erst das Lied. Die ehedem so häufig vorkommende Redensart „singen und sagen“ ist daher auf dieses innige Verhältniss in wörtlicher Bedeutung anzuwenden.

Auch das Hildebrandlied hat daher seinen ihm eigenthümlich angehörenden Melodiekörper. Es ist eine höchst eigenthümliche, tief ernste Melodie, von einer fast melancholischen Stimmung, welche in der Schlussstrophe namentlich zum vollsten Ausdrucke gelangt. Gleichwohl dürfte sie unseren, durch sinnlich reizende Melodiengänge verwöhnten Ohren beinahe allzustreng, ja wohl gar nüchtern erscheinen. Der Grund davon ist vornehmlich darin zu suchen, dass die auf Einstimmigkeit berechnete Liedweise aus jener Zeit der Melodik stammt,

in welcher ein Tonsystem herrschend war, das mit dem unsrigen nur sehr geringe Verwandtschaft aufzeigt, ja bisweilen sich sogar demselben diametral entgegenstellt.

Nach diesen erläuternden Vorbemerkungen mag denn nun das Lied selbst hier in lebendiger Ausführung folgen, wohl zum ersten Male wieder seit mehreren hundert Jahren. Die Ausführung erfolgt in doppelter Gestalt, einmal als einstimmiger Melodiekörper wie das Original es erheischt, zweitens in einer mehrstimmigen Bearbeitung zu 4 oder 5 Stimmen. Letztere rühren von mir her, weil die etwas dürftige Fassung zu zwei Stimmen, in welcher das Lied sich in der obengenannten Sammlung von 1545 vorfand, mich zu wenig befriedigen wollte. Für diese Bearbeitungen habe ich die Vorbemerkung ausdrücklich beizufügen, dass es nicht in der Absicht liegen konnte, diese alte schwere Melodie in ein modernes harmonisches Gewand zu kleiden, was sehr leicht zu beschaffen gewesen wäre. Dadurch würde aber die Einheit zwischen Melodie und Tonsatz auffällig gestört worden sein. Daher gab ich sie im Style des 16. Jahrhunderts mit melodischer Tonreihe in den einzelnen Stimmen, aber mit möglichster Beschränkung des harmonischen Reizes. So glaubte ich dem schweren Gange des eigentlichen Melodiekörpers, dem festen Tritte seiner Tonfolgen, seinem tiefernsten, wehmüthigen melancholischen Gepräge am Besten genügen zu können

---

Vortrag des Hildebrandliedes.

a) Einstimmiger Melodiekörper.

b) Mehrstimmiger Tonsatz zu 4 Stimmen, Melodie in Discant, von O. Kade.

c) Tonsatz zu 5 Stimmen, Melodie im Tenor von O. Kade.

(Siehe die Beilage Nr. I, a. b. c.)

Mit dem eben zum Vortrag gebrachten Hildebrandliede fliessen nun die Quellen, die sich bis dahin als ziemlich spärlich und dürftig erwiesen hatten, ungleich reicher. Unstreitig die werthvollste Liedersammlung dieser Art, fast gleichzeitig mit dem Hildebrandliede in seiner spätern Fassung, ist nun ein höchst interessantes, hoch bedeutendes Sammelwerk, das unter dem Namen des Locheimer Liederbuches in der Literatur bekannt ist. Dasselbe legte ein Herr von Lochamen für seinen Privatgebrauch an, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts gelebt haben muss, da unter einigen Liedern dieser Sammlung die Jahrzahl 1452 zu finden ist. Dasselbe ist

Manuscript und wird jetzt in der Wernigeroder Bibliothek aufbewahrt, in welche es zu Anfang dieses Jahrhunderts durch eigenthümliche Verkettung der Umstände glücklicher Weise gelangte. Dadurch blieb dieses köstliche Kleinod unseres Liederschatzes vor Zerstörung und Verkommen bewahrt. Vor einigen Jahren wurde es von den Musikgelehrten, Arnold und Bellermann neu herausgegeben.

Diese kleine aber höchst bedeutende Sammlung enthält nun mit Abrechnung einiger unvollständiger und nicht mehr lesbarer Nummern 42 Stück wunderbar süsser, weltlicher deutscher Liedlein. Obgleich das Liederbuch die Jahreszahl 1452 trägt, sind doch die Lieder selbst fast alle ältern Ursprungs, wie bei einigen bestimmt nachgewiesen werden kann. Die Mehrzahl derselben sind Liebeslieder und zwar von einer unübertroffenen Naturtreue, Innigkeit, Wärme und Tiefe der Empfindung, Vorzüge wie sie eben nur das deutsche weltliche Lied vor allen andern aufzeigt. Zu dieser Verdichtung des innern Gehaltes drängte schon die ungemein knappe Form, welche sich fast durchweg der Dichtung mit nur sehr geringen Erweiterungen anschloss. Da der melodische Bau dieser weltlichen Liedlein auf Jahrhunderte hindurch die fast allein massgebende und angewendete Form blieb, dürfte hier die geeignete Stelle sein, einige Andeutungen darüber einzuschalten.

Ein melodisches Motiv*), nicht immer von grosser Bedeutung aber stets elastisch und entwicklungsfähig von höchstens 4—6 Tacten, steht scharf ausgeprägt an der Spitze, ihm folgt der mit strengster musikalischer Consequenz aus dem ersten Motive geformte Nachsatz, die entsprechende Gegenmelodie gleicht einem der Frage folgenden Antwortsatze. Diese zwei Vordersätze — seltener sind deren drei zu finden — bilden den Aufgesang der zur Wiederholung kommt, um das rhythmische Gleichgewicht zwischen dem kürzern Aufgesange und dem ausgeführteren Abgesange, zu gewinnen. Im Abgesange folgt nun die Verarbeitung der einzelnen Motive, als deren Hauptaufgabe die Transposition**) einzelner Motivglieder vor-

---

*) Ich folge hier im Wesentlichen den Andeutungen, die Arnold über diesen Gegenstand bei Herausgabe des Locheimer Liederbuches gegeben hat, ohne jedoch meine selbständige Auffassung und abweichende Ansicht darum aufzugeben. Die daraus hervorgegangenen Zusätze und Aenderungen ergeben sich leicht aus einem Vergleiche.

**) Dass hier nicht von einer chromatischen Transposition, sondern nur von einer auf tonischem Gebiete möglichen die Rede sein kann, versteht sich von selbst.

zugsweise gilt. Deswegen bin ich geneigt, diese Strophen die Transpositionsstrophen zu nennen. Den Schluss endlich bildet ein melodisches, meist aus den beiden Strophen des Aufgesanges entnommenes Motiv, das aber bedeutsam erweitert, und mit einem höchst wirkungsvollen reizenden Melisma geschmückt ist, das sich meist auf der letzten schweren und betonten Silbe aufbaut. — Das war im grossen Ganzen die Regel. — Aus solchen scharf ausgeprägten Vordersätzen mit ihren der strengsten Logik entflossenen Nachsätzen gingen diese alten Melodieen hervor, nach Gesetzen, die so ewig sind, wie die Gesetze der Natur und der Logik selbst. Aus dieser sequenzartigen Durchführung des Motivs selbst in so eng geschlossenem Rahmen, entstand jene felsenfeste Architectur, die allen Zeiten trotzt und noch heute unsere Bewunderung erregt.

Das Locheimer Liederbuch enthält zu einigen dieser Lieder auch mehrstimmige Sätze, die, wie in der frühesten Zeit immer, nur dreistimmig sind. Diese dreistimmigen Tonsätze sind mit geringen Ausnahmen von einer Lieblichkeit und Reinheit des Satzes, dass die Annahme vollkommen berechtigt erscheint, eine so ausgebildete Kunst müsse eine beträchtliche Zeit vorher schon geübt und gepflegt worden sein, bevor sie diesen Grad von Vollkommenheit erreichen konnte. In diesen Documenten legt sich eine Kunstpflege und Kunstentfaltung dar, die in so früher Zeit dem deutschen Volke nie bis jetzt zugestanden worden ist. Sie widerlegen klar und bündig die stets von Generation zu Generation in unseren Geschichtsbüchern sich forterbende Ansicht, als ob wir erst fremden Nationen zu danken hätten, was deutsche Begabung, deutscher Fleiss auf diesem Kunstgebiete zu leisten vermochte. Als besondere characteristische Eigenthümlichkeit dieser dreistimmigen Bearbeitungen nicht allein, sondern auch des ältern Tonsatzes überhaupt ist zu bezeichnen, dass die Alten nicht wie bei uns den Melodiekörper der Oberstimme zu ertheilen, sondern der hohen Männerstimme, dem Tenor. Ueber den Grund zu diesem Verfahren gibt folgendes Motto Auskunft, welches der fleissige Sammler Johannes Otto in Nürnberg in den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts auf eine seiner Tenorstimmen drucken liess:

Mein art und weis im Mittelmass
Gen andre stimmen ist mein stras,
Die haben acht auf meine Stimm
Den Mennern ich für andre ziem.

Aus diesem uns doppelt werth gewordenen Liederbuche nun eine Probe zu Gehör zu geben, kann ich mir nicht versagen und zwar bestimmte meine Wahl nicht der mehrstimmige Tonsatz, welcher erst in zweiter Lienie hier in Frage kommt, sondern vielmehr die

Vorzüglichkeit des Melodiekörpers. Durch ganz besondere Zartheit und Innigkeit zeichnet sich das folgende Lied vor allen andern aus:

Zart lieb wie süss dein anfang ist
daraus du erst entspringst.
O Herzelieb, ohn arge list
treulich zu lieb verbindst
die mit mir grünt in Freuden
und bringt mir Freuden viel.
Das End bringt mir gros Leiden
und schweres Herzeleid! —

Das Lied liegt, wie schon bemerkt, nur als einstimmiger Melodiekörper im Original vor, weshalb es zunächst auch nur einstimmig zum Vortrag gebracht werden wird. Um aber auch zu zeigen, welche innere Lebenskraft und Entwicklungsfähigkeit der anscheinend nicht sehr ergiebige Melodiekörper für den mehrstimmigen Tonsatz besitzt, lasse ich es auch in einer mehrstimmigen Bearbeitung folgen. Letztere ist abermals von meiner Hand, da dieses Lied leider eine Berücksichtigung weder in alter noch neuer Zeit gefunden hat. Wir suchen es in der ganzen Literatur vergeblich. Der Tonsatz ist zu 5 Stimmen und so eingerichtet, dass nach alter Weise die Melodie im Tenor erscheint. Auf den kleinen aber nicht unwesentlichen Umstand muss ich schliesslich noch aufmerksam machen, dass das Lied den uralten ächt germanischen Gegensatz von Freud und Leid — wie sich dieses in jene mischt — stark betont. Es ist der Grundton des germanischen Lebens „zu singen Leid aus Freud“ wie auch das Nibelungenlied mit den ergreifenden Worten schliesst:

„Mit Leid war beendet des Königs hohes Fest
Wie stets die Freude Leiden zum allerletzten giebt.“

Der mehrstimmige Tonsatz durfte diesen ächt germanischen Zug nicht verwischen. Ich bin bemüht gewesen, denselben durch reichere harmonische Ausstattung, sowie durch Steigerung der Tonreihe der einzelnen Stimmen an diesen Stellen zu besonderem Ausdrucke zu bringen. Im Uebrigen gelten auch für diese Bearbeitung dieselben Grundsätze, welche ich schon bei dem Hildebrandliede erwähnt habe.

Vortrag des Liedes „Liebesweh“

Zart lieb wie süss dein Anfang ist, etc.

a) Einstimmiger Melodiekörper.

b) Mehrstimmige Bearbeitung zu 5 Stimmen, Melodie im Tenor, von O. Kade.

(Siehe Beilagen Nr. II., a. und b.)

Einseitigkeit würde es verrathen, wollte man die deutsche Gesangeslust und die Erfindungsgabe auf dem Gebiete der weltlichen Tonweise nur nach der einen Gattung, den Liebesliedern, beurtheilen, obgleich diese immer die oberste Stelle — qualitativ wie quantitativ — in der weltlichen Lyrik einnimmt. Auch die Erlebnisse des alltäglichen Lebens — seien sie nun fröhlicher oder ernster, heiterer oder wehmüthiger Art — zieht die unverwüstliche deutsche Gesangeslust in das ideale Bereich der Kunst. Die ganze Stufenleiter menschlicher Stimmungen findet sich in diesem unergründlichen Liederschatze in feinster Nüancirung und in reichster Fülle vertreten. Die Pracht und Herrlichkeit des wunderschönen Monats Mai in die lieblichsten Farben zu kleiden, die heitern Freuden des Weins, der Tafel und der Martinsgans, die lustige Jagd in dem duftigen grünen Wald, die übermüthige Laune des fahrenden Studenten, den frischen kecken Muth des kampflustigen Reiters, die nimmer zu sättigende Wanderlust des unsteten Handwerksburschen, die fröhliche Lust des Tanzes, die Natur in ihrer sinnlichen Erscheinung durch Thierlaute, insbesondere durch den melodischen Kuckuksruf in Tönen zu schildern — das sind in summarischer Gedrängtheit die Aufgaben für unser ewig frisches, ewig junges Lied. Selbst das Spottlied ist nicht ausgeschlossen und es ist urkomisch anzuhören, wenn z. B. eine Stimme in hochfeierlichem Choraltone offenbar ein aus dem Gregorianischen Gesange herübergenommenes Motiv auf die Worte anstimmt: Praesulem sanctissimum veneremur, auf welches sogleich in schnippisch-schelmischem Tone eine zweite antwortet: „Der Müller auf der Obermühl der hat ein' feiste Gans.“ Für alle noch so heterogene Stimmungen wusste das deutsche Lied den richtigen Ton mit gleicher Wahrheit und Treue zu treffen. Ja nicht selten überragt die musikalische Gestaltung und Formvollendung des Melodiekörpers die sprachliche in so hohem Grade, dass diese erst durch jene eigentliche Bedeutung erhält. Als ein vorzügliches Beispiel dieser Art, wo dem melodischen Producte unbestritten der Vorzug vor der zwar derben, aber ziemlich nüchternen ja sogar halb unverständlichen Dichtung zuerkannt werden muss, will ich nur ein Lied herausheben. Es ist diess ein sogenanntes Landsknechtslied. Der darin ausgesprochene Gedankengang mit seinem Kauderwelsch von Sprachgemengsel kann eigentlich kaum mehr unter die poetischen Erzeugnisse gerechnet werden. Aber sein urkräftiger, schwungvoller, höchst characteristischer Melodiekörper macht uns die Schwächen der Dichtung vergessen und hebt letztere über das Niveau des Mittelmässigen und Trivialen weit hinaus. Ist es doch, als ob man die ganze martialische Truppe in ihrer strammen, solda-

tischen Haltung, in ihrem malerischen Costüm und in ihrer eigenthümlichen Bewaffnung vorüberziehen sähe. —

Obgleich das Lied mit mehr als einem mehrstimmigen Tonsatze*) aus alter Zeit existirt, so lasse ich dasselbe doch als einstimmigen Melodiekörper hier vorführen. Denn es liefert so recht den Beweis, wie diese ältern Liedweisen nur als melodische Tonreihe aufgefasst sein wollen. Bei vielen derselben, und namentlich bei der vorliegenden Tonweise will es scheinen, als ob sie eine harmonische Zuthat in keiner Weise vertrügen. Wenigstens können die mir bekannten Tonsätze zu diesem Liede nicht unter die besseren gerechnet werden.

Vortrag des „Landsknechtsliedes."
(Siehe Beilage Nr. III.)

Die Vortheile, welche die weltliche Liedweise, das reinste Product aller melodischen Schaffenskraft dem mehrstimmigen Satze bot, waren zu günstig, das lediglich vocale Element, auf welchem beide fussen, verlieh beiden eine so zuverlässige sichere gemeinsame Grundlage, dass es ein Wunder gewesen wäre, wenn die innigste Vereinigung beider nicht hätte gelingen sollen, wenn der mehrstimmige Tonsatz diese günstigen Bedingungen nicht in jeder Weise auszubeuten versucht hätte; in der That treten um das Ende des 15. Jahrhunderts drei Künstler in den Vordergrund, welche diesem melodischen Producte ihre ganze Liebe, ihre volle Kraft widmeten.

Abermals sind es deutsche Künstler von höchster Bedeutung und Begabung, welchen hier vor Allen der Ehrenpreis gebührt. Zu dieser Trias der deutschen weltlichen Liedercomponisten gehört einmal Paul Hoffheimer, Hoforganist des Kaisers Maximilian I., in Wien 1449 – 1537, zweitens der unvergleichliche Heinrich Isaac, Componist und kaiserlicher Geschäftsträger am Hofe der Medicaeer in Florenz um 1475 — 1480, und endlich drittens der Schüler Isaacs, der Schweizer Ludwig Senfl, gestorben um 1555, der Lieblingscomponist unseres Reformators Luther.

*) Mir sind allein zwei derselben bekannt: Einmal in Forster, Tom. II, Nr. 20, 4stimmig mit der Melodie im Tenor incerti auctoris, dann in: Ander Theil newer deutscher geistlicher und weltlicher Lieder von Caspar Glanner, 1578, Nr. 20, ebenfalls zu 4 Stimmen, aber mit der Melodie im Discant.

Hat der erstgenannte Paul Hoffheimer zu dieser Kunstblüthe nur den kleinern Theil beigetragen, so doch darum nicht den minder werthvollen. Scheinbar unbedeutend in ihrer hohen Einfachheit ergeben seine Lieder eine Fülle von Klangwirkung, die schon seinen eigenen Zeitgenossen aufgefallen ist. Einer derselben, der Kunstschriftsteller Luscinius, sagt von den Erzeugnissen Hoffheimers geradezu: „succulenta sunt omnia“ „kraftvoll sind sie alle.“ Noch ganz kürzlich sind auf meine Veranlassung in einem kleinen hochgebildeten Künstlerkreise in Berlin einige dieser Hoffheimer'schen Lieder in lebendiger Ausführung zum Vortrag gekommen und das einstimmige Urtheil lautete: „Hoffheimer gibt ein Meer von Harmonieen!“

Der genialste und begabteste unter diesen drei Tonsetzern ist offenbar Heinrich Isaac. Namentlich besticht er durch einen unerschöpflichen Reichthum der süssesten, gesangreichsten und schwerhaltigsten Melodien, worin ihm keiner seiner Zeitgenossen, selbst nicht einmal der berühmteste, darunter der Niederländer Josquin de Pres, gleichkommt. Alle seine Arbeiten sind Perlen der süssesten und lieblichsten Melodik, wahre Blüthen deutscher Gesangeslust. Zur Bestätigung dessen brauche ich nur auf das köstliche Lied: „Mein Freud allein“ zu 4 Stimmen hinzuweisen, das sich in der Ott'schen Sammlung von 1544 findet, von welcher die Gesellschaft für Musikforschung eine neue Ausgabe*) veranstaltet, oder auf jenes wunderbar süsse Lied zu 5 Stimmen das sich leider ohne Text in einem noch völlig unbekannten Liedercodex der Maglibecchiana zu Florenz vorfindet, den zu entdecken mir auf meiner letzten Reise nach Italien im Anfange vorigen Jahres glücklicher Weise gelang und über dessen Inhalt ich mir ausführlichere Mittheilungen an geeigneterer Stelle vorbehalte. Die Erfindungsgabe Isaacs war so unerschöpflich, dass er eine seiner Messen, die „missa carminum“, nur aus Bruchstücken weltlicher Liedmotive zusammenstellte, darunter auch das berühmte Lied: „Insbruck ich muss dich lassen,“ auf das ich weiter unten speciell zu sprechen komme.

Der fleissigste Tonsetzer im deutschen Liede war unstreitig der an dritter Stelle genannte Meister Ludwig Senfl, dessen Arbeiten auf diesem Gebiete so zahlreich sind, dass sie ein Studium für sich beanspruchen — Senfl ist namentlich gross in der Contrapunctik zu diesen Liedern, worin er eine Mannigfaltigkeit der Anordnung und des thematischen Baues entwickelt, die ein System für sich ausmachen, dessen rother Faden nur durch die Vorlage seiner sämmtlichen Arbeiten erkannt zu werden verspricht.

---

*) Von dieser ist Lieferung I—III schon erschienen, während die vierte Lieferung sich so eben unter der Presse befindet.

So ergänzen sich diese drei genannten Tonsetzer in den drei Haupteigenschaften des älteren Tonsatzes gegenseitig auf das innigste; Paul Hoffheimer vorzugsweise als Harmonist, Heinrich Isaac als Melodist und Ludwig Senfl als Contrapunctist.*)

Senfl ist zugleich der letzte Vertreter der älteren deutschen Liedcomposition in ihrer reinsten Eigenthümlichkeit. Mit ihm schliesst sie beinahe jäh ab, denn der Einfluss des italienischen Madrigals trat um die Mitte des 16. Jahrhunderts so überwiegend in den Vordergrund, dass unser Nationalbesitzthum, unser deutsches Lied, wenn auch nicht völlig verdrängt, so doch stark bei Seite geschoben ward.

Unter diesen drei deutschen Meistern schien bei dem engbegrenzten Raume meiner Darstellung Heinrich Isaac die meisten Ansprüche auf eine specielle Berücksichtigung zu haben. Zu diesem Zwecke wählte ich dasjenige Lied unter seinen vielen Arbeiten dieser Gattung aus, welches am meisten bekannt ist, wenn auch vielleicht nur dem Namen, nicht dem Klange nach. Es ist das köstliche Abschiedslied: „Insbruck ich muss dich lassen“ das sich durch seine Innigkeit, Zartheit, Weichheit der Empfindung, durch die Süssigkeit des melodischen Fadens vor allen anderen auszeichnet.

Mit diesem Liede hat es eine eigene Bewandtniss. Was zunächst den Text betrifft, so soll einer allerdings nicht völlig verbürgten Ueberlieferung zu Folge der Dichter kein anderer sein, als Kaiser Maximilian I. selbst. Die näheren Beziehungen, in denen Isaac als Geschäftsträger in Florenz zu seinem Kaiser stand, widersprechen wenigstens dieser Tradition nicht geradezu.

Von dem Tonsatze zu dem Liede wird bis auf diese Stunde insgemein behauptet, dass Isaac abweichend von der alten Regel den eigentlichen Melodiekörper in die Oberstimme gelegt habe. Diess ist durchaus nicht der Fall, sondern derselbe liegt, wie ich anderwärts ausführlicher darzuthun bemüht gewesen bin**), ebenso wie bei den früheren Liedern überhaupt in der Tenorstimme. Isaac fügte nun zu dieser Tenorstimme eine Gegenmelodie im Discant hinzu, welche die ursprüng-

*) Auch in dieser Characteristik kann ich mit dem Verfasser der Geschichte des deutschen Liedes Dr. Schneider nicht übereinstimmen, welcher dem jüngsten unter diesen drei Tonsetzern Ludwig Senfl die oberste Stelle einräumt, während ich diese nur dem genialen Heinrich Isaac zuerkennen kann, ohne deswegen die Vorzüge der Senfl'schen Satzweise verkennen oder verleugnen zu wollen.

**) Siehe meinen Aufsatz über den eigentlichen, ursprünglichen Melodiekörper zu dem Liede: „Insbruck ich muss dich lassen“ in den Monatsheften für Musikforschung, Jahrgang 1873, Nr. 6.

liche Melodie an specifischer Schwere überflügelte, und durch ihre bezaubernde Anmuth, Lieblichkeit und Innigkeit sofort Aller Herzen für sich einnahm. So ward diese durch Isaac neu gewonnene Melodie, welche aber nur die frei erfundene Gegenstimme zu der eigentlich älteren Melodie ist, allgemein für die Originalstimme angesehen, und von der protestantischen Kirche in ihren geistlichen Liederschatz unter der Bezeichnung „O Welt ich muss dich lassen" aufgenommen. Sie gehört noch jetzt unter die beliebtesten und schönsten protestantischen Gemeindeweisen. Dieser Fall ist darum von so hohem Interesse, weil sich die Entstehung einer neuen Tonweise unmittelbar vor unseren Augen vollzieht, während sich das Geschäft des melodischen Schaffens bis jetzt immer in das dichteste Geheimniss hüllt. Es ist das erste Mal, dass sich die Entstehungsgeschichte eines weltlichen Melodiekörpers an eine bestimmte Persönlichkeit knüpft. Es ist dieser Fall auch zugleich jener schon oben angedeutete, wo der Begriff der Volksweise ein unbestimmter, nicht zutreffender ist. Denn was wir bisher immer als Volkslied bezeichnen zu müssen glaubten, nämlich die bekannte Tonweise zu diesem Liede, ergiebt sich als das unzweifelhafte Product künstlerischer Thätigkeit, als das Ergebniss des mehrstimmigen Tonsatzes.

Um nun den Einfluss zur sinnlichen Erscheinung zu bringen, welchen die Zeit, wechselnde Kunstrichtung, verschiedener Zweck der Benutzung an diesem Melodiekörper hervorbrachte, lasse ich das Lied selbst, und zwar in dreierlei Gestalt folgen.

Zuerst gebe ich es natürlich in der Originalform wie sie Isaac uns hinterlassen hat. Dieselbe ist zu 4 Stimmen, im einfachsten Tonsatz, mit Sonderung der Strophen, mit den mildesten Harmonien, die ganze Wonne der Empfindung in den Melismen am Schlusse noch einmal aushauchend — der Urtypus eines wehmüthigen Abschiedsliedes.

Sodann führe ich dasselbe als protestantische Gemeindeweise vor. Die Bearbeitung, ebenfalls zu 4 Stimmen, rührt von dem Leipziger Thomaner Cantor Herrmann Schein her, der 1627 sein grosses Cantionale für die protestantische Kirche herausgab. Der Tonsatz lehnt sich ziemlich eng noch an den ursprünglichen an, ändert nur die rhytmische Gliederung offenbar nicht zum Vortheil der Weise ab. Eine merkliche Abnahme vocaler Führung der Stimmen, entschiedene Einwirkung des Instrumentalsatzes namentlich des Orgelsatzes, kennzeichnen deutlich diese Bearbeitung. Es ist die etwas nüchterne, aber practische Fassung des für einen grossen Kreis von Mitsingenden bestimmten, durch Orgelbegleitung unterstützten Gemeindegesanges.

Endlich füge ich diesen beiden Fassungen noch eine dritte hinzu, und zwar von Joh. Seb. Bach, aus dessen grosser Matthäuspassion, die 1729 in Leipzig zum ersten Male zur Aufführung gelangte. Auch hier ist die Bearbeitung vierstimmig, aber die ganze Schwere harmonischer Entfaltung breitet sich über dieselbe aus. Bach hat diesen Choral allerdings an die besonders wichtige Stelle in der Passion gelegt, wo die Jünger Christum fragen, wer von ihnen der Verräther sei? Auf ihre Frage antwortet der Choral: „Ich bin's, ich sollte büssen.“ etc. Es ist das Klagelied bei dem Leiden unseres Erlösers. Schroffere Gegensätze als diese drei Fassungen lassen sich schwerlich in der Tonkunst an ein und demselben Melodiekörper nachweisen. Fürwahr man weiss nicht, ob man mehr den specifischen Gehalt und die innere Lebensfähigkeit dieser Melodie, welche eine solche Metamorphose mit so viel Glück überstehen konnte, oder die enorme Leistung der Kunst bewundern soll, welche drei in ihrer Art so verschiedene und vollendete Meisterstücke aus ein und demselben Motive zu entwickeln vermochte.

Vortrag von „Insbruck ich muss dich lassen.“

a) Tonsatz zu 4 Stimmen, von Heinrich Isaac, gedruckt zuerst 1539.

b) Tonsatz zu 4 Stimmen, von Herrmann Schein, 1627.

c) Tonsatz zu 4 Stimmen, von Seb. Bach, 1729.

(Siehe Beilagen, Nr. IV., a. b. c.)

Die Blüthezeit der weltlichen deutschen Liedcomposition ist mit dem Ableben dieser genannten drei Meister abgeschlossen und im Absterben begriffen. Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ist zwar quantitativ fruchtbarer, aber qualitativ bei Weitem nicht so glücklich. Sie zehrt gewissermassen noch von dem Erntevorrathe, welchen ihr das 15. Jahrhundert geliefert hatte. Zwar mehren sich die Liedsammlungen in's Unglaubliche und jede derselben bringt neue Tonsätze, aber meist zu schon vorhandenen Tonweisen oder wo neue Weisen zum Vorschein kommen, besitzen dieselben bei Weitem nicht den Gehalt, nicht die Tiefe des Ausdruckes. Belege dazu liefern in reichhaltiger Menge die verschiedenen Sammlungen z. B. von Jacob

Mailand 1569, Caspar Glanner 1574, Ivo de Vento 1570 und andere mehr. Obgleich die berühmtesten Tonsetzer wie Orlandus Lassus und Ivo de Vento in München, Antonius Scandellus und Le Maistre in Dresden und andere sich lebhaft, ja einige darunter sogar ausschliesslich mit der Liedcomposition beschäftigen will es doch keiner einzigen Weise gelingen, sich zum Herzen des Volkes einen Weg zu bahnen. Der Scherz, die Komik — mitunter sogar recht derbe — die Didactik nimmt mit der Aufnahme des Madrigals in der Dichtung sowie in der Tonkunst überhand. Das Spiel mit Naturlauten, dem oft wiederkehrenden Wachtelschlage, den rasch aufeinanderfolgenden Guckgucksterzen, dem Enten-, Hühner- und Gänsegeschnatter, dem Froschgequacke —, wird mit einer unermüdlichen Lust bis zum Ermüden getrieben, der ganze Apparat der äusseren Naturerscheinungen zu Hülfe genommen, den Mangel inneren Gefühls und Lebens damit zu verdecken.

Dasselbe Gebahren ist auch am Tonsatze zu bemerken. Stückweise wie der Aal in der Küche, werden mehrere alte schon bekannte Lieder in kleine Schnitte zerlegt, und als „Quotlibet",*) miteinander verarbeitet. So besitzen wir von dem Hauptlieferanten der Quotlibets, dem Dresdner Kapellmeister Matthias Le Maistre, derartige Stücke zu 5 — 7 Stimmen, die nur aus culinarisch zerlegten Liedermotiven bestehen und mosaikartig zusammengesetzt sind. Eins seiner Stücke bringt unter andern folgende Zusammenstellung: 1. Venite ihr lieben Gesellen ohn sorgen, der Wirth der will uns borgen; 2. Da trunken sie die liebe lange Nacht, bis dass der helle lichte Morgen anebrach; 3. Der Guckguck auf dem Zaune sass, es regnet sehr und er ward nass, und ähnliche solcher Lieder.

Das war jedoch noch erträglich, denn der Zusammenhang mit dem Nationalhorte blieb im Ganzen doch, — wenn auch nur sehr lose — bewahrt. Weit bedenklicher war die Gattung deutscher Lieder, welche sich selbst als fremdländische Erzeugnisse, meist als Uebersetzungen aus dem Italienischen bezeichneten. Einer der eifrigsten Lieferanten solcher Musikproducte war der Musikdirector Valentin

---

*) Schneider, Tom II. 367, in seiner Geschichte des Liedes tadelt meine Schreibweise dieses Wortes und will dagegen Quodlibet eingeführt wissen, und zwar aus dem Grunde, weil nach seiner Ansicht nicht die Mehrzahl der Stimmen in's Gewicht falle (quot voces), sondern vielmehr der heterogene Character der verschiedenen Lieder. Das ist jedoch keineswegs der Fall, sondern dieses „quot" bezieht sich auf die Anzahl der verschiedenen in den Tonsatz verwebten Liedmotive, und ist daher nicht mit voces sondern eher mit cantilenae in Verbindung zu setzen. Aus diesem Grunde behalte ich die Schreibweise „Quotlibet" statt Quodlibet bei.

Hausmann aus Gerbstädt um 1590—1606, der das Uebersetzungsgeschäft fabrikmässig betrieb. Die Madrigale, welsche, wie englische, von Marenzio, Vecchio, Gastoldi, Th. Morley und anderen brachte er bunt durcheinander in deutschen Uebertragungen. Dass unter einer solchen Fluth von Machwerken auch hie und da ein hübscher Treffer war, wer wollte das leugnen? So übersetzt er einmal das schöne Madrigal von Thomas Morley: Fire, fire etc. in folgender frischen Bearbeitung:

Hoha, Hoha, es brennt, es brennt,
Wo da? wo da? Ach helft, ach helft!
Mein Herz brennt mir in meinem Leibe
Nach einem auserwählten schönen Weibe. *)
Fa la, fa la, la la.

Für das einfache Naturkind, unser deutsches Lied, war freilich damit wenig gewonnen, im Gegentheile, mit der erhöhten Aufnahme dieser fremden Waare war der Geschmack des Publikums von dem Liede mehr und mehr abgekommen, das mit Würzen dieser Art wenig oder nichts zu thun hat. Das eigentliche weltliche deutsche Lied wurde durch diese italienischen Kunstformen wie Madrigal, Canzone, Canzonetta, Villota, Villanelle und wie sie alle heissen mögen, nach und nach völlig aus dem Herzen des Volkes verdrängt und bis auf das Mark ausgesogen. Wie die Schlingpflanze den stärksten Baum zu ersticken vermag, so erwürgten diese ausländischen Producte schliesslich unser weltliches Lied.

Doch jeder Heldentod geht schwer und langsam, nicht ohne Kampf von Statten. So auch hier. Einzelne Regungen und Zuckungen zeigten, dass ein gesunder Kern noch vorhanden sein müsse, der ein so zeitweiliges kräftiges Aufflackern der alten Lebensgeister bewirken konnte.

Als ein solches muss ich eine Erscheinung betrachten, welche mitten in diesem Treiben auftaucht und noch einmal die alte Grösse des deutschen weltlichen Liedes in seiner reinsten Eigenthümlichkeit vorführt. Nur eine kleine Gabe ist es freilich, die uns hier geboten wird, aber sie überragt an innerem Gehalte, edler Gesinnung, vocalem Gepräge alle ihre Zeitgenossinen. Dieses Kleinod unter den Liedern

*) Wem diese letzten zwei Zeilen etwas zu derb erscheinen sollten, dem schlage ich folgende kleine Umschreibung vor:
„Die Lieb brennt mir in meinem Herzen
Und macht mir bitt're, kümmerliche Schmerzen."

ist kein anderes als das wunderbare Liebeslied „Mein Gemüth ist mir verwirret“, von Hans Leo von Hasler. Gleich einem Veilchen, das im Verborgenen blüht, steht dieses unvergleichliche Lied unscheinbar in eine dunkle Ecke gedrückt, in einer Liedsammlung welche nur diesen italienischen Formen Rechnung trägt*) und unter dem Titel: Lustgarten neuer deutscher Gesänge, Nürnberg 1601, erschien. Die deutsche Kunst verdankt diesem ausserordentlichen Künstler auf drei Gebieten**) derselben Leistungen von der höchsten Vollendung im geistlichen wie im weltlichen Tonsatze. Auch liess seine Zeit es ihm an Auszeichnungen nicht fehlen. Kaiser Rudolph II. erhob ihn sogar in den Adelstand. Nichts destoweniger traten seine hohen Verdienste um die Tonkunst leider nach seinem Tode bald in den Hintergrund, und nur die Neuzeit bemüht sich, nicht ganz ohne meine specielle Anregung, diese schwere Schuld allmählich wieder zu tilgen.

Der Tonsatz zu dem genannten Liede ist zu 5 Stimmen und gleich jenem schon vorgeführten Liede von Isaac im einfachsten Style gesetzt. Dennoch machen sich einige principielle Unterschiede fühlbar. Hasler legt den Melodiefaden nicht mehr wie früher in den Tenor, sondern in die Oberstimme. Hierdurch tritt in dem Tonsatze eine Wendung ein, welche später grosse Schattenseiten hervorbringen und zu starken Auswüchsen Veranlassung geben sollte. Das alte Princip von dem Stimmengleichgewichte ist hiermit verlassen.

Das vorliegende Lied ist ferner das erste Lied von freier Erfindung, während bis jetzt ein alter, schon vorhandener Melodiekörper als Grundmotiv zum Tonsatze meist genommen ward. Zum ersten Male sind hier der Erfinder des Melodiekörpers und der Verfasser des Tonsatzes in ein und derselben Person vereinigt. Endlich ist auch in der Stimmenführung eine wesentliche Aenderung eingetreten, die einzelnen Stimmen sind in der älteren Periode selbständige melodische Tonreihen, wie das Lied von Isaac deutlich bewies. Bei Hasler sind sie nur noch Träger des harmonischen Gebäudes. Eine Melodik aller Stimmen, wie sie Isaac bietet, ist bei Hasler nicht mehr zu finden, so klangvoll und harmonisch reich auch sein Satz klingt.

---

*) Wenngleich alle Nummern dieser Sammlung durchweg zu deutschen Texten gesetzt sind.

**) Ich meine hier sein geistliches Liederbuch für die protestantische Kirche im einfachen Tonsatze 1608, seine Contrapuncte zu protestantischen Gemeindeweisen 1607, und das oben erwähnte weltliche Liederbuch von 1601.

Vortrag von dem Liebeslied: (Maria)
Mein Gemüth ist mir verwirret
zu 5 Stimmen von Hans Leo von Hasler.
(Siehe Beilage, Nr. V.)

Nur sehr spärlich fliessen die Quellen für unser Lied während der unglückseligen dreissig Jahre, in welchen unser armes Vaterland von Krieg, Zerstörung und Drangsalen aller Art heimgesucht wurde. Wie und wo sollte auch in dieser Zeit des Trübsals die nöthige Stimmung zum Liedgesange herkommen! Von den Künstlern war zudem für das arme Waisenkind im Grunde wenig zu erwarten. Sie lagen, so talentvoll sie auch waren, sämmtlich verstrickt in den Armen der Opersyrene, oder gingen in der Vorliebe zu ähnlichen Kunstformen wie Arie, Oper, Cantate, französischen Tänzen gänzlich auf. Der grösste Tonsetzer, den Deutschland in der Zeit von 1615 – 1672 besass, der Dresdner Kapellmeister Heinrich Schütz schrieb sein erstes weltliches Werk, eine Sammlung Madrigale, 1611 in italienischer Sprache. Die erste deutsche Oper, welche derselbe Tonsetzer zur Vermählungsfeier einer sächsischen Prinzessin in Torgau 1627 in Musik setzte, war eine Uebersetzung der italienischen Oper Daphne von Rinuccini, welche der bekannte Dichter Martin Opitz besorgt hatte. Bezeichnend für diese Zustände ist es ferner, dass man sich sogar des Namens zu schämen anfing, und das Wort „Lied“ so in Missachtung kam, dass kein Musiker dasselbe auf seine Erzeugnisse zu setzen wagte. Statt der frühern Bezeichnung „Lieder lieblich oder lustig zu singen“, erscheinen nunmehr Oden, Arien, Gesänge meist mit dem Zusatze „possirliche“ oder „hochzeitliche“ oder „Gesänge zum Tanzen.“ Der Catalog von 1609 verzeichnet sogar Titel wie: Grillenvertreiber, Studentengärtlein, musikalisches Rosengärtlein, musikalische convivia, ja der ehrsame Thomaner Cantor Hermann Schein in Leipzig gibt sogar 1621, „Musica boscareccia“ Waldliederlein*) auf italienische „villanellische Invention“ heraus.

*) Das sind horribile dictu! dieselben Waldliederlein, aus denen Schneider in dem oben genannten Buche den Anfang des deutschen Liedes construiren will. Dieser Umstand allein reicht schon hin, einigermassen beurtheilen zu können, mit welchen verschrobenen Ansichten wir bei diesem Gegenstande zu kämpfen haben.

So musste sich denn unser armes deutsches Lied in immer kleinere Kreise drängen lassen. Bei der Unnatur und Geschraubtheit der Verhältnisse sah es sich genöthigt in diejenigen Schichten des Volkes zu flüchten, welche sich noch eine gewisse nationale Denk- und Empfindungsweise gewahrt hatten, das waren die Handwerksburschen, Reiter und Studenten. Selbst die besten neuesten Forschungen eines Schade, eines Cohn, eines Keil sind nicht im Stande für diese Zeit andere Lieder beizubringen, als Handwerksburschen-, Studenten- und Soldatenlieder. Ein glücklicher Zufall hat mir nun bei meinen früheren archivalischen Studien eine Probe dieser Liedcomposition in die Hände gespielt, die bei der Seltenheit der Documente für diese Zeit von grossem Werthe ist. Es ist dies das Lied eines Kriegers, der beim Auszuge in den Kampf von seinem Lieb Abschied nimmt. Zwar trägt es keine Zeitbestimmung an sich, aber Dichtung wie Composition lassen keinen Zweifel aufkommen, dass es aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges, also circa zwischen 1620 — 1650 zu setzen ist. Das Lied fand sich nur einstimmig vor, ohne eine Harmonie anzudeuten. Letztere ist aber durch den Gang der Melodie so fest vorgeschrieben, dass nur an wenig Stellen eine andere Deutung möglich ist. Die Melodie entwickelt im Abgesange ein Motiv, das ausserordentlich schwungvoll ist. Es ward daher vielfältig wieder verwandt. Selbst Händel scheute sich nicht, dasselbe in eins seiner Oratorien aufzunehmen, und ihm die bedeutungsvollen Worte: „Erhaben über Tod und über Zeit“ unterzulegen. Die frische Liedweise bot dem mehrstimmigen Tonsatze so günstige Momente, dass ich mir nicht versagen konnte eine Bearbeitung zu vier Stimmen zu wagen, welche sogleich zur Ausführung gelangen soll. Ich habe blos noch zu bemerken, dass das Lied meines Wissens nur textlich bis jetzt bekannt ist, aber nicht seiner Liedweise nach, die somit hier zum ersten Male in die Oeffentlichkeit tritt.

Vortrag von „Kriegers Abschied vom Lieb“
„Bewar dich Gott du schönes Kindt“
zu 4 Stimmen von O. Kade.

(Siehe Beilage, Nr. VI.)

Wollen wir die Geschichte des Liedes weiter verfolgen, so wird unser Blick aus Mitteldeutschland an die ferne Grenze im Osten geführt, wo in einer der grössten Städte dieses Küstenstriches die weitere Entwickelung desselben sich vollzog. An einer der Kirchen Königsbergs war um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein Tonsetzer angestellt, welcher dem kleinen, leichten, gefälligen Liede eine äusserst reiche, wenn auch nicht eben sehr tiefe Erfindungsgabe entgegenbrachte. Dieser Künstler war Heinrich Albert, Schüler und Neffe des grossen Heinrich Schütz in Dresden. Die Königsberger Dichtergruppe, darunter namentlich Robert Roberthin, Valentin Thilo, Simon Dach u. a. lieferte ihm dazu die betreffenden Texte. Albert gab seine Compositionen in einem Sammelwerke heraus, das er Acht Theile Arien etc. (1638 — 1654) nannte. Aus diesem Werke lässt sich Alberts Streben und Leistung am besten erkennen. Den melodischen Hauptgedanken von jeglicher Vocalbegleitung zu lösen, ist sein vorzüglichstes Augenmerk. Selbst da wo er Vocalstimmen noch wirklich ausschreibt, fügt er doch ausdrücklich die Vorschrift hinzu, dass die Composition auch „voce sola“ können gesungen und aus dem Generalbasse gespielet werden.“ In seinen kleinern Stücken jedoch wie z. B. in dem kleinen Liede: „Die Lust hat mich bezwungen zu fahren in den Wald“ oder in dem niederdeutschen „Aennchen von Tharau“ und ähnlichen, will er aber auch diese ausgeschieden und nur eine Pianofortebegleitung angewendet wissen. Damit diese seinem Wunsche gemäss ausgeführt würde, betont er die Vorschrift: „Dass zuvörderst Einer vorhanden sein müsse, der nach Gelegenheit seines Instruments mit dem Generalbasse wisse umzugehen, auch nicht auf jedwede Note mit vollen Händen zufalle.“ Auf diese Weise ward Albert der Schöpfer des neuern einstimmigen Liedes auf harmonischer und instrumentaler Grundlage oder, wie einige lieber wollen, des Kunstliedes. Dass er diese Kunstform nicht instinctiv anwandte, sondern mit dem vollen Bewusstsein seiner That, ist ihm als besonderes Verdienst anzurechnen.

Alberts Melodik ist bei Weitem nicht so edel und gefühlsinnig, die Ausarbeitung seiner kleinen hübschen Gedanken lange nicht so sorgfältig und sauber als selbst noch bei Hasler. Man sieht die Erfindungsgabe im weltlichen Liede ist sichtlich im Hinschwinden begriffen. Man erkennt den Familienstammbaum, aber in absteigender Linie.*)

---

*) Wie schroff sich hier die Meinungen gegenüberstehen, möge man unter andern daraus erkennen, dass Schneider in seiner Geschichte des Liedes, diesen

Zur Characteristik auch dieses letzten Ausläufers gesanglicher Erfindungsgabe, möge nun ein hübsches frisches Tanzlied dienen, das ich zu diesem Zwecke ausgewählt habe.

Vortrag des Tanzliedes:

„Junges Volk man rufet euch zu dem Tanz hervor“ zu 5 Stimmen, von Heinrich Albert.

(Siehe Beilage Nr. VII.)

Die verhängnissvolle Trennung der weltlichen Liedweise von der Vocalcomposition ist mit Alberts Wirksamkeit nun factisch ausgesprochen, das Ziel somit erreicht, nach welchem die Kunstbestrebungen fast während eines ganzen Jahrhunderts unablässig gedrängt, eine Verbindung gelöst, die auf so naturgemässem Wege sich gebildet hatte. Das mehrstimmige deutsche weltliche Lied ist hiermit auf lange Zeit zu Grabe getragen. Von nun an beginnt eine der traurigsten Perioden für dasselbe Geschmacklosigkeit der Texte geht mit der Geistesarmuth der musikalischen Erfindung Hand in Hand. Wie hart Trivialität und Unnatur dem einfachen Naturkinde in der Zeit von ungefähr 1680 — 1780 zusetzten, davon nur einige Beispiele. Ich schlage unter anderem eine Sammlung zwölf kurzweiliger Sing- und Tafelstückchen auf, die in Augsburg 1733 erschien. Gleich die erste Nummer ist ein Quotlibet für zwei Soprane einen Bass und Cembalo, ohne welches nun einmal eine Composition nicht mehr bestehen zu können meinte. Ob der Text für Deutsche geschrieben ist, vermuthet man nicht; denn zwanzig Strophen hindurch werden in sogenanntem Küchenlatein die allertrivialsten Witze ausgehandelt, wie unter andern:

Heinrich Albert als den Messias bezeichnet, der „die Pforte der Verheissung“ in Bezug auf das einstimmige weltliche Lied „geöffnet habe.“ Als ob Alberts Lieder nicht eben erst recht mehrstimmige Lieder seien, nur dass er die Harmonie dazu auf einem Instrumente gibt, während sie im alten Tonsatze naturgemäss durch Stimmen ausgesprochen ward.

Omnia si perdas, pedes servare memento,
Quos si perdideris — postea Krüppel eris.*)

Zu deutsch ungefähr:

Mögest du Alles verlieren, nur such' zu erhalten die Füsse,
Ihrer verlustig jedoch — wirst du ein Krüppel genannt.

In einer anderen Nummer, einem Trinkliede zu 3 Stimmen mit Instrumentalbegleitung sollen die absichtlich häufig angebrachten Pausen das erste Mal mit Füssen getreten, das zweite Mal gepfiffen, das dritte Mal mit Lachen ausgefüllt werden

Nun glaube man ja nicht, dass nur unbedeutende musikalische Kräfte dieser Liedcomposition sich zugewandt hätten und aus diesem Grunde ein besserer Erfolg nicht erzielt wurde. Vor mir liegt die einzige weltliche Liedcomposition, welche unser grösster Tonsetzer im 18. Jahrhundert, der berühmte Joh. Sebastian Bach der allgemeinen Tradition wenigstens nach, sowohl dichtete wie componirte. Es ist diess eine Art „ars amandi" in vier Versen, von denen der erste lautet:

Willst Du Dein Herz mir schenken
So fang es heimlich an,
Dass unser beider Denken
Niemand errathen kann.
Die Liebe muss uns beiden
Allzeit verschwiegen sein,
Drum schliess die grössten Freuden
In Deinem Herzen ein.

Dieses didactische Liebesgedicht ist für eine Singstimme mit einem bezifferten Basse gesetzt. die Singstimme lässt nun zu diesen Versen theils künstliche virtuose Läufer theils schwierige unsangliche Intervalle ertönen, die eher für eine Violinstimme als eine Vocalstimme berechnet zu sein scheinen. Dazu schreitet der gravitätische Bass wie ein Brummbär in schulmeisterlichen Achtelnoten einher, um das ganze zweibeinige Scelett nothdürftig zusammenzuhalten. Wahrlich alles andere eher, als das Bild einer schäferhaften Liebesscene.

---

*) Das Gedicht ist offenbar eine Parodie auf eine ältere geistliche Dichtung, die schon bei Joachim Hornung Nürnberg, Valentin Neuber 1557, vorkommt. Daselbst lautet das Distichon:

Omnia si perdas, Christum servare memento
Amisso Christo, nemo beatus erit.

Desselben Meisters übrige weltliche Compositionen nehmen ganz denselben Verlauf, nur dass mehr Instrumente hinzutreten und z. B. in seiner „Coffeecantate oder Schlendrian mit seiner Tochter Lieschen“ eine liebegirrende Flöte sich einmischt, die auf- und niederflattert, wie der Täuberich auf dem Dachpfosten!

Endlich leistete die Berliner Künstlergruppe darunter Marpurg, Kirnberger, Nichelmann*) und andere, das Unglaublichste von Geschmacklosigkeit. Im Jahre 1759 gaben sie bei Breitkopf und Härtel in Leipzig „Herrn Professor Gellerts Oden und Lieder nebst einigen Fabeln grösstentheils aus Belustigungen des Verstandes und Witzes auf dem Clavier in Musik gesetzt“ heraus. Weiter konnte die Urtheilslosigkeit nicht getrieben werden. Der Selbstmord von Gellert, der bekanntlich damit schliesst, dass der unglückliche Verliebte den Degen womit er sich umbringen wollte, gemüthlichst wieder einsteckt, soll im ernsthaftesten Gmoll „traurig“ gesungen werden. Die Weisheit wird „sittsam“ in knixendem Menuettschritt abgesungen. Die „Vergnügsamkeit“ geht „marschmässig.“ Alle die verschiedenen Thierchen die Gellert vorbringt, werden erbarmungslos in „hüpfende, drollige, gallopirende, polnische Maasse eingepfercht. Affen und Bären erhalten natürlich einen Murkibass. Es war eben die Zeit, in welcher Alles gesungen wurde, selbst die Menuett des Tanzmeisters beim Informiren und ein Telemann in Magdeburg erklärte: „Es könne Alles in Musik gesetzt werden, selbst der Thorzettel.“

So kommt es denn, dass wir in der Literatur eine ungeheuere Masse derartiger Compositionen zu verzeichnen haben. Die Zeit von 1727 — 1760 ergab nur nach einer ganz oberflächlichen Schätzung in diesem 23jährigen Zeitraume 36 Lieder- oder Odensammlungen mit der ganz unglaublichen Zahl von circa 1582 Liedern. Dennoch ist nicht ein einziges darunter, das dem einfachen deutschen Liede entspräche.

Wohl gab es hie und da einsichtsvolle Männer, welche den Schaden recht gut erkannten und ihren Gedanken Worte verliehen. Schon der Hamburger Musikgelehrte, Schriftsteller und Komponist, der vielgenannte Mattheson schreibt einmal 1739: „Trink-, Wiegenlieder, Galanteriestücklein u. s. w. darf man eben nicht immer ohne Unterschied läppisch nennen; sie gefallen oft besser und thun mehr Dienste, wenn sie recht natürlich gerathen sind, als grossmächtige Concerte und stolze Ouverturen. Jene erfordern oft nicht weniger ihren

---

*) Männer übrigens, denen wir auf anderen Kunstgebieten sonst die höchste Achtung schuldig sind.

Meister nach ihrer Art als diese. Doch was soll ich sagen? Unsere Componisten sind lauter Könige oder doch von königlichem Stamme, wie die Schottländischen Ackersknaben. Um Kleinigkeiten kümmern sie sich nicht.“

Noch mehr! D r spätere Liedercomponist Reichardt stellt sogar in der Vorrede zu seinen „frohen deutschen Liedern für deutsche Männer 1781“ eine Definition auf, wie sie für die einfache Liedcomposition nicht treffender gegeben werden kann. „Eine solche Melodie — lässt er sich daselbst vernehmen — wird allgemein den Character des Einklangs (unisono) haben, also keiner zusammenklingenden Harmonie bedürfen oder auch nur Zulass gestatten. Und das ist der Character aller wahren Volkslieder.

Leider stand Praxis und Theorie nicht in Uebereinstimmung. Nicht nur alle Lieder Reichardts sondern auch die der besten Liedercomponisten seiner Zeit wie z. B. Andre's berühmtes: „Bekränzt mit Laub“ 1776, und ähnliche sind zwar einstimmig, aber mit einer Pianofortebegleitung. Man sieht wie unerreichbar diese Aufgabe in der Zeit des harmonischen Bewusstseins ist, und wie alle noch so trefflichen Regeln und Anleitungen nicht im Stande waren, diese Schwierigkeit zu besiegen, die Schranken zu übersteigen. Die harmonische instrumentale Haltung dieser Composition war zugleich der Grund, warum der mehrstimmige Tonsatz von dieser ganzen Literatur auch nicht die geringste Notiz nahm. Ein sicherer Beweis, wie unbrauchbar für vocale Ausführung diese ganze Productionsmasse von Grund aus sich erwies.

Die Vermittlung zwischen weltlicher Liedweise und mehrstimmigem Tonsatze übernahm nun ein scheinbar unbedeutender Vorgang, der die einst flüssige, jetzt seit Langem ins Stocken gerathene Stoffmasse wieder in Fluss brachte. Bei den unglückseligen Friedensunterhandlungen in Tilsit im Jahre 1807 hatte wie mir ältere Persönlichkeiten berichten, König Wilhelm III. von Preussen die russischen Soldaten ihre Nationallieder mehrstimmig singen hören, was ihm so wohl gefiel, dass er einen ähnlichen mehrstimmigen Gesang auch in seiner Armee eingeführt zu sehen wünschte. Der Versuch gelang wider Erwarten gut, und reizte zur Nachahmung. Schnell entstanden aller Orten Männergesangvereine und Liedertafeln, in Berlin zuerst unter Zelter 1808.*) Die Stimmenverbindung an und für sich

*) Der in grossartigem Maassstabe ausgebildete Männergesang in der Schweiz ist nicht früher, sondern später zu datiren, da Nägelis Wirksamkeit erst mit dem Jahre 1810 beginnt. Siehe dessen Necrolog, Illustrirte Zeitung, Jahrgang 1873.

ist nicht neu, schon die Alten hatten sie. Aber die Art und Weise der Verwendung war eine andre. Die heutige gleicht einem mehrstöckigen Hause, dessen Insassen keine Berührung unter sich haben, und nicht zusammen kommen. Die Alten benutzten dagegen die Männerstimme nach ihrem vollen Umfange und liessen sie über und unter einander gehen. Weder diese entschieden einseitige Behandlung, noch die ungeheure Masse der Production die diese Kunstgattung hervorbrachte, können den Werth derselben bestimmen. Das Verdienst des Männergesangs liegt vielmehr darin, die deutsche weltliche Liedweise dem mehrstimmigen Tonsatze wieder zurückgegeben und eine Verbindung beider wieder hergestellt zu haben, deren Trennung zum Schaden der Kunst nur zu schmerzlich empfunden worden war.

Doch auch diese Wiedervereinigung vom weltlichen Liede und Tonsatz war nur eine einseitige. Die letzte Consequenz dieses Schrittes, ohne welche der Kunst die höchste Formvollendung versagt blieb, fehlte noch. Die zweite Hälfte der Errungenschaft musste gewonnen werden oder es blieb halbe Arbeit. Das weltliche Lied musste auch dem gemischten Chorsatze wieder zugeführt werden.

Auch diese letzte Entwicklungsstufe der weltlichen Liedcomposition sollte unserer Zeit nicht vorenthalten bleiben. Es tritt für diese Kunstgattung namentlich ein Künstlerpaar in den Vordergrund, deren Namen uns Allen bekannt und lieb geworden sind. Ich meine Moritz Hauptmann, der vor einigen Jahren als Thomanercantor starb, insbesondere aber unser Aller Liebling auf diesem Gebiete, Mendelsohn-Bartholdy. Es hat mir nicht gelingen wollen, den Nachweis führen zu können, wer von diesen beiden Künstlern sich zuerst mit der Liedcomposition für gemischten Chor beschäftigt habe, da leider unsere Musikproducte keine Jahreszahl an sich tragen, eine Unsitte, die nicht scharf genug gerügt werden kann. Man sagt, dass Mendelsohn die erste Anregung dazu in England, wohin er 1829 zum ersten Male gegangen war, erhalten habe, wo weltliche Lieder, (Catch, Glee, Madrigals etc.) von gemischten Chören an Unterhaltungsorten vorgetragen werden. Dem sei wie ihm wolle, beide Tonsetzer haben sich um das deutsche weltliche Lied dadurch ein unsterbliches Verdienst erworben, dass sie ihrer Aufgabe einen Seelenadel, eine Weihe entgegenbrachten, welche dasselbe zu einer nie geahnten Bedeutung emporhoben. Insbesondere ist dem letztgenannten Künstler der weltliche mehrstimmige Gesang so recht sein eigentliches Lebenselement geworden. Zwar ist auch seine Leistung vom Instrumentalismus stark beeinflusst, was unter andern schon durch die Bestimmung „im Freien zu singen", mehr als zu deutlich zu Tage tritt, da eben echt vocale Leistung und höhere Gesangsanforderung im Freien nicht zu erfüllen sind.

Aber er weiss sein ziemlich bescheidenes Material über welches er verfügt, immer wieder anders zu gestalten, seine Melodien ausdrucksvoller in einander zu fügen, seine Harmonien klangvoller auszuprägen. Dadurch gelangt er zu einer Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, die er selbst in keiner andern Gattung der Tondichtung wieder erreicht, in welcher er von keinem anderen übertroffen wird.

Der Kreislauf meiner Darstellung ist hiermit beendet, die deutsche weltliche Liedweise zu ihrem vollen Rechte wieder gelangt. Die Geschichte unsres weltlichen Liedes bietet merkwürdige Punkte der Vergleichung mit der Geschichte der Poesie dar. Beide zeigen zwei grosse Perioden der Blüthezeit auf, die durch einen weiten leeren Raum der Unfruchtbarkeit getrennt sind. Auch unser weltliches Lied kann füglich mit dem Dornröschen im Märchen verglichen werden, das in seiner schönsten Jugend in Schlaf versenkt, einen Jahrhunderte langen Traum verträumen musste, bevor deutsche Gesangeslust dasselbe wieder zu neuem Dasein, zu neuer Freude, zu neuem Leben erwecken sollte. Wollen wir darum das theuere Nationalkind hüten und bewahren, das aus seinem Todtenschlafe zu erwecken so viel Mühe gekostet hat, auf dass es nicht noch einmal seine Aeuglein schliesse. Ob dazu Gefahr vorhanden ist, ob der fortwährende Drang nach grösseren dramatischen Formen, ob die wachsende Vorliebe für instrumentale Composition und Klangfarbe, ob das stetig zunehmende Verlangen nach absolutem Effecte ohne auf die Frage nach Raum, Zeit und Zweck Rücksicht zu nehmen, nicht endlich doch die kleine unscheinbare Kunstform vom Schauplatz wieder verdrängen könnte, wer wollte die Möglichkeit dazu abläugnen? Nur die eine tröstende Beruhigung bei diesem Gedanken lässt sich aus dem Spiegel der Vergangenheit schöpfen, dass das deutsche Volk in dem Vollbesitze seiner edelsten Güter so lange geblieben ist, so lange es seinem eigensten Wesen und Character treu blieb. Nur wo es seiner eigenen Kraft untreu wurde, und einem fremden Schattenbilde nachjagte, da ging auch unser bestes Kleinod in der enggegliederten Kette der verschiedenen Kunstgattungen verloren. Lediglich in unserer Hand liegt es also, dass dieser unversiegbare Brunnen, aus welchem wir ewige Jugend schöpfen können, nie vertrockne oder verschüttet werde.

So bleibt mir denn nun nichts weiter übrig, als von dieser letzten Entwicklungsphase des deutscheu weltlichen Liedes einige Proben zu geben. Hier ist die Wahl für den gegenwärtigen Zweck

ziemlich genau vorgeschrieben. Von Hauptmann habe ich wohl sein schönstes Quartett: Waldeinsamkeit gewählt, in welchem alle Eigenthümlichkeiten seiner Schreibweise sich am schärfsten kennzeichnen. Das erste Heft der Lieder „im Freien zu singen" von Mendelsohn durfte unter allen Umständen nicht unberücksichtigt bleiben. Aus demselben wähle ich gleich die ersten Nummern, da sie den volksthümlichen Character am schärfsten ausgeprägt an sich tragen, namentlich die drei Volkslieder von Heine, so bekannt dieselben auch schon sein mögen. Allein der innere Zusammenhang meines Gedankenganges, durch welchen sich als rother Faden der schöne Sinnspruch unseres Dichterfürsten Goethe hindurchzieht:

„Willst du dich am Ganzen erquicken,
So musst du das Ganze im Kleinsten erblicken."

möge meine Wahl hier rechtfertigen.

Vortrag der beiden Quartette:

a) Waldeinsamkeit von M. Hauptmann,
b) Die drei Volkslieder von Mendelssohn-Bartholdy.

Verzeichniss der Musikbeilagen.

Nr. Seite

I. Meister Hildebrand: 10

a) Der Melodiekörper, wie er sich in Bicinia, Wittenberg, Georg Rhaw 1545, Nr. 94, Tonsatz zu 2 Stimmen, von Joannes Stahl vorfindet

b) Bearbeitung zu 4 Stimmen, Cantus firmus im Discant, von O. Kade

II. Liebesweh: 13

a) Der Melodiekörper, wie er sich im Locheimer Liederbuche um 1452 — 1460, (siehe die Ausgabe von Arnold und Bellermann, Nr. 44) vorfindet, nur um eine Quarte höher transponirt

b) Bearbeitung zu 5 Stimmen, Cantus firmus im Tenor II, von O. Kade

III. Landsknechtslied: „Wir zogen in das Feld“ aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, gedruckt zuerst 1539, Forster Tom. II. Nr. 20, (Tonsatz zu 4 Stimmen, incerti auctoris, Melodie im Tenor). 15

IV. Weltliches Lied: 19

a) Insbruck ich muss dich lassen, zu 4 Stimmen von Heinrich Isaac, aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, gedruckt zuerst in Forster, Tom. I., Nr. 36, 1539.

Aelterer ursprünglicher Melodiekörper im Tenor.

Neu von Heinrich Isaac dazu erfundene Gegenmelodie im Discant, später protestantische Gemeindeweise.

b) Die von Heinrich Isaac freierfundene Gegenmelodie im Discant des Tonsatzes sub a, als protestantische Gemeindeweise bearbeitet zu 4 Stimmen von Joh. Herrmann Schein 1627.

c) Dieselbe Melodie vierstimmig bearbeitet von Joh. Seb. Bach aus dessen grosser Matthäuspassion von 1729.

3.

Nr.		Seite
V.	Weltliches Lied: Maria, zu 5 Stimmen von Hans Leo von Hasler, aus dessen „Lustgarten“ etc. Nürnberg, 1601, Nr. 24.	23
VI.	Kriegers Abschied vom Liebchen, Text und Melodie aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges ungefähr zwischen 1620 — 1650. Tonsatz zu 4 Stimmen von O. Kade.	24
VII.	Tanzlied zu 5 Stimmen von Heinrich Albert, entnommen aus 8 Arien, etlichentheils geistliche, theils weltliche etc., Königsberg 1638 — 1652. (Hier um einen Ton erhöht). (Abgedruckt auch in Beckers Hausmusik, Beilage Nr. 8)	26
VIII.	Zwei Quartette:*) a) Waldeinsamkeit von M. Hauptmann. b) Drei Volkslieder von Mendelssohn-Bartholdy.	32

---

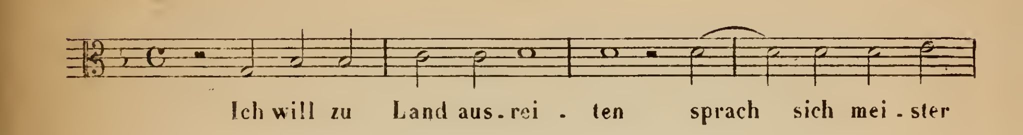
*) Des Zusammenhanges wegen, hätte ich diese beiden, zu Seite 32 gehörigen Quartette von Hauptmann und Mendelssohn gern noch einmal hier zum Abdruck gebracht. Allein, meiner Bitte um Ueberlassung der betreffenden Tonstücke für den gegenwärtigen Zweck, ward von der betreffenden Verlagshandlung in Leipzig eine ablehnende Antwort leider zu Theil. Unter diesen Umständen blieb mir nichts übrig, da es mir nicht vergönnt ist, die Stücke selbst meinem Schriftchen einzuverleiben, wenigstens Titel und Opuszahl anzugeben, wo sie zu finden sind.

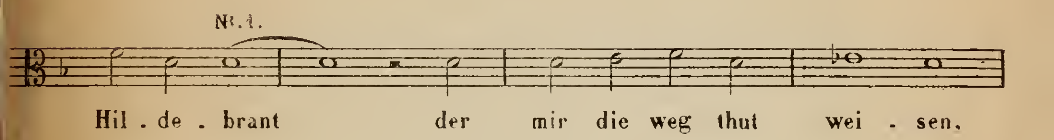
Waldeinsamkeit von Hauptmann, findet sich in den 6 vierstimmigen Liedern, Opus 32, Nr. 6.

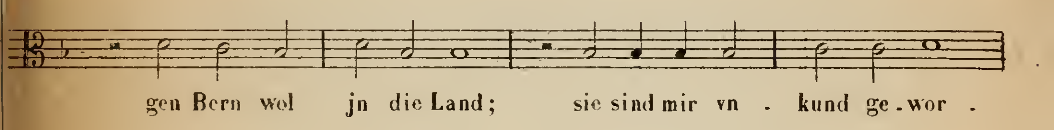
Die drei Volkslieder von Mendelssohn stehen in den 6 vierstimmigen Liedern „im Freien zu singen“ Opus 41, Nr. 1, 2 und 3.

Nº1. MEISTER HILDEBRAND.

a, Melodiekörper, wie er sich in: *Bicinia Gallica latina, Germanica, Vitenbergae, Georg Rhaw* 1545 Nº94 findet. Der zweistimmige Satz daselbst durch Hinzufügen einer *Bassstimme* ist von *Joannes Stahl*.











NB 1. Hier muss im Original ein Druckfehler sein, indem statt dieser *Brevis* nur eine *Semibrevis* steht, die aber zu dem Tonsatze nicht passt.

NB 2. Die Klammer ⌐——¬ bedeutet *Ligatur*.

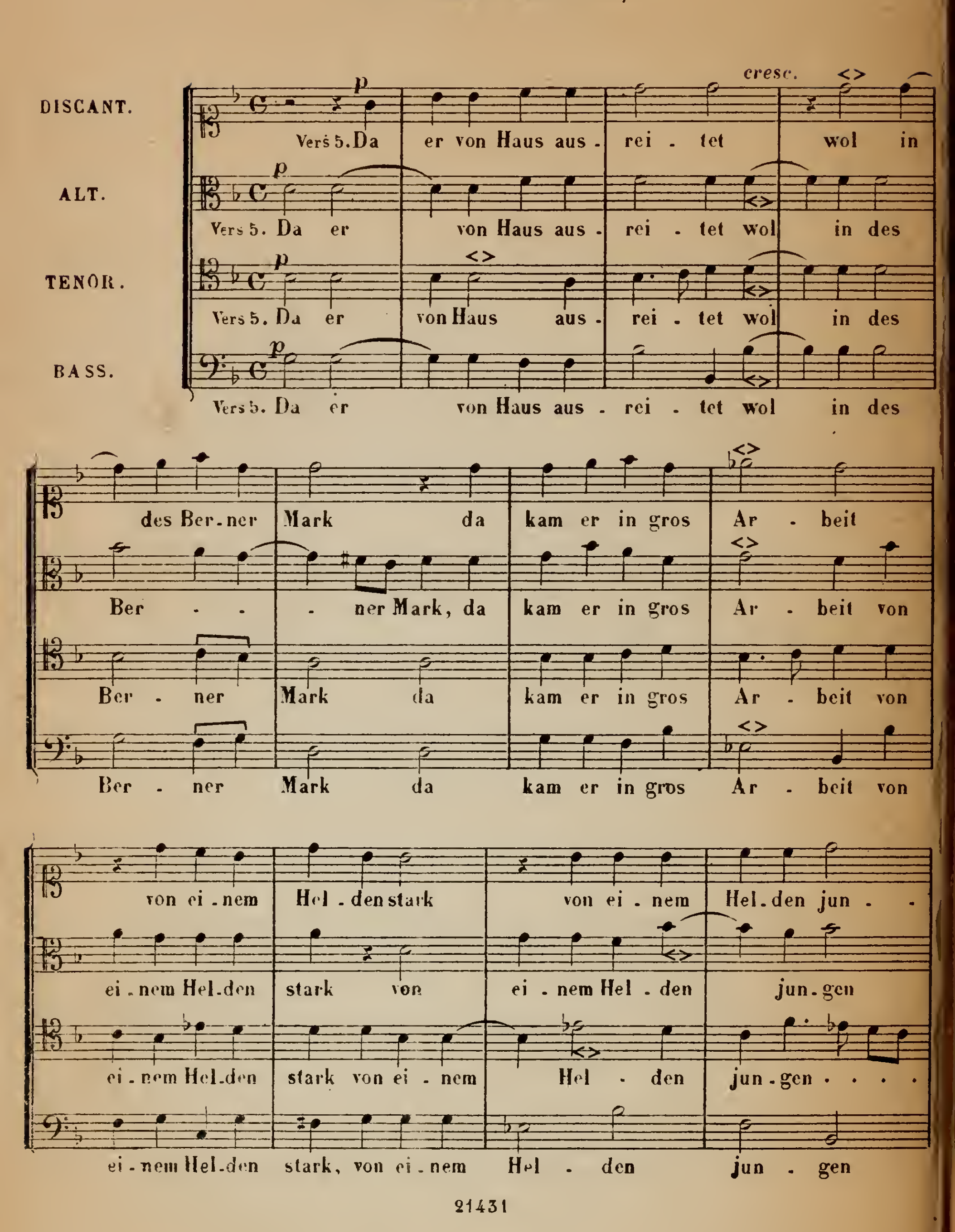
NB 3. Das *Chroma* über der Note ist von mir.

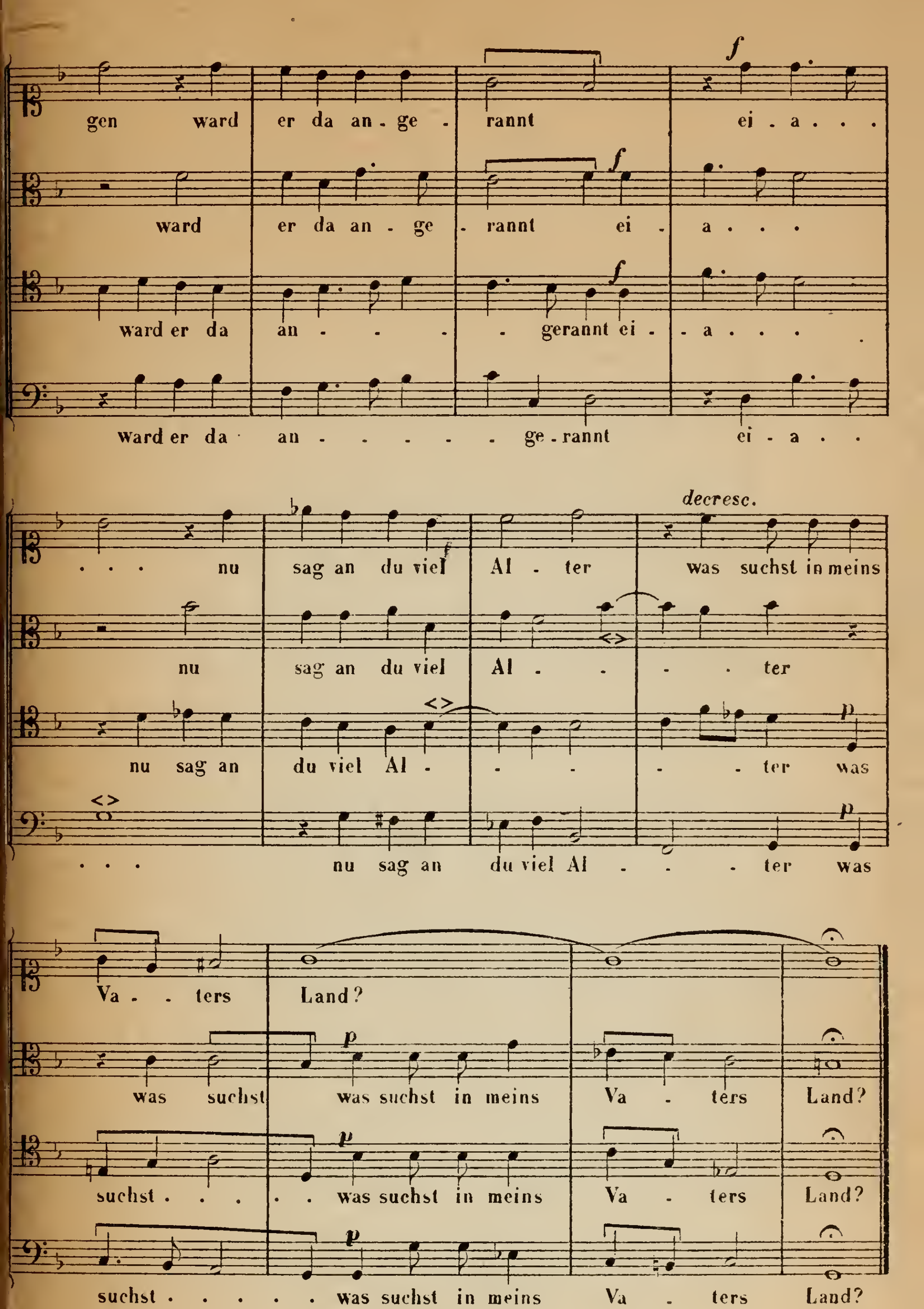
Der weitere Text findet sich bei *Uhland I*, pag. 330, und bei *Kretschmar I*, pag. 101.

Nº 1. HILDEBRANDLIED

b, Bearbeitung zu 4 Stimmen von *O. Kade.*

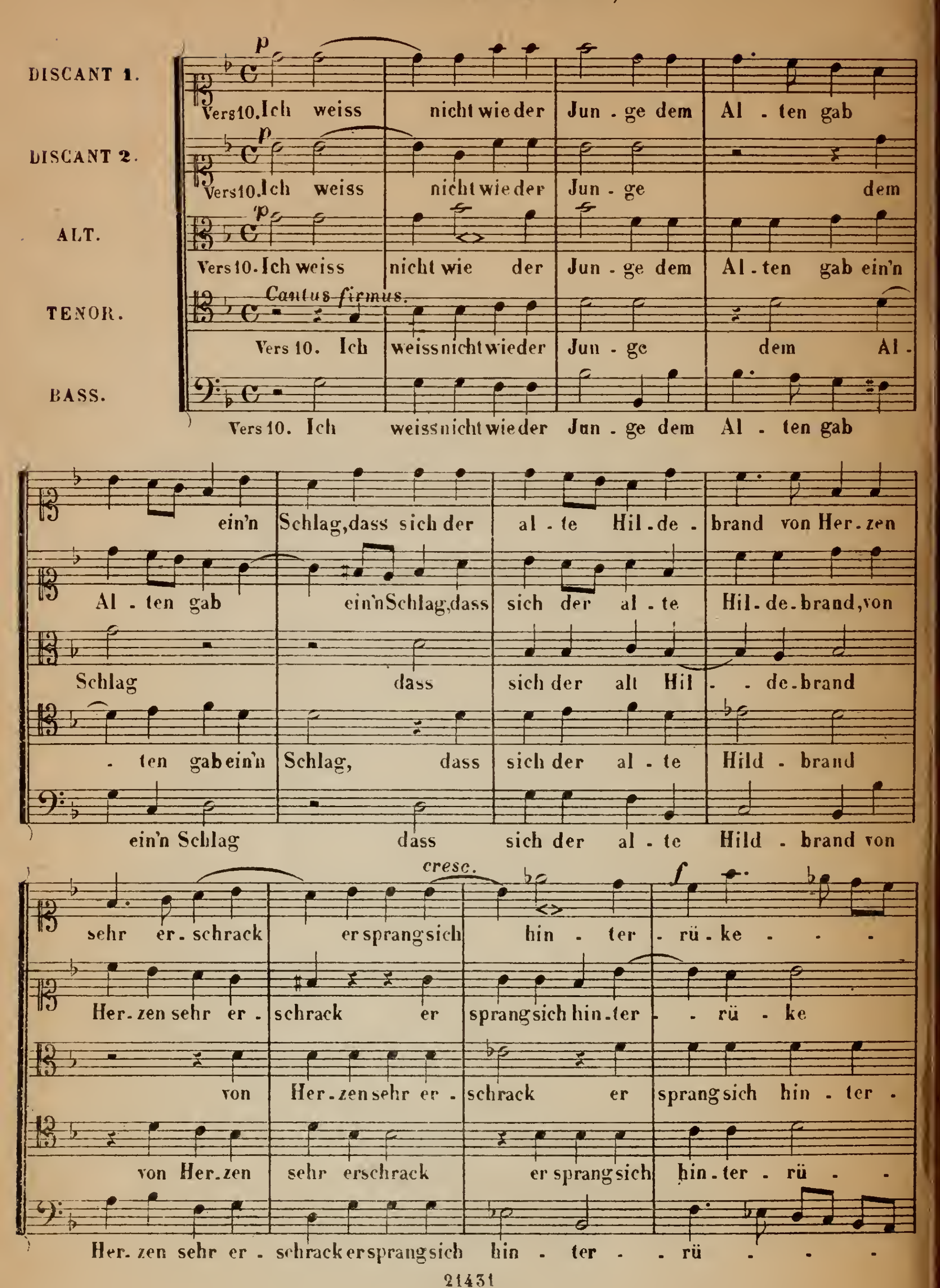
(CANTUS FIRMUS IM DISCANT.)




f
gen ward er da an - ge - rannt ei - a . . .
ward er da an - ge - rannt ei - a . . .
f
ward er da an - . . . - gerannt ei - - a . . .
f
ward er da an - . . . . . ge - rannt ei - a . .
decresc.
. . . nu sag an du viel Al - ter was suchst in meins
nu sag an du viel Al - . . . ter
nu sag an du viel Al - . . . - ter was
p
. . . nu sag an du viel Al . . . ter was
p
Va - - ters Land?
was suchst was suchst in meins Va - ters Land?
p
suchst . . . . . was suchst in meins Va - ters Land?
p
suchst . . . . . . was suchst in meins Va - ters Land?
p

c, Bearbeitung zu 5 Stimmen von *O. Kade.*

(CANTUS FIRMUS IM TENOR.)




wol sie . ben Klafter weit ei .
wol sie . ben Klaf . . ter weit ei . . a ei .
rücks, wol sie . ben Klaf . ter weit ei . . a
cke wol sie . ben Klaf . ter weit ei . a . . .
cke, wol sie . ben Klaf . . . ter weit ei . a . . .
a ei . a nu sag an
a ei . . a nu sag an du viel
nu sag an du viel Jun . . . . ger
. . . nu sag an du viel Jun . ger den Streich lehrt
ben marc.
. . . nu sag an du viel
decresc.
p
pp
du viel Jun . . ger den Streich lehrt dich ein Weib .
Jun . . . ger den Streich lehrt dich ein Weib.
den Streich lehrt dich ein Weib.
dich ein Weib .
Jun . . ger den Streich lehrt dich ein Weib.

Nº 2. LIEBESWEH.

a, Melodiekörper, wie er sich im *Locheimer Liederbuch*, (siehe die Ausgabe von *Arnold & Bellermann,*) Nº 44 vorfindet.

(Um eine Quarte höher transponirt.)

Zart Lieb wie süss dein An - fang ist da - von du

erst ent- springst o Her - ze - lieb ohn ar - ge

list treu - lich zu Lieb ver - bindst die mit mir grünt in

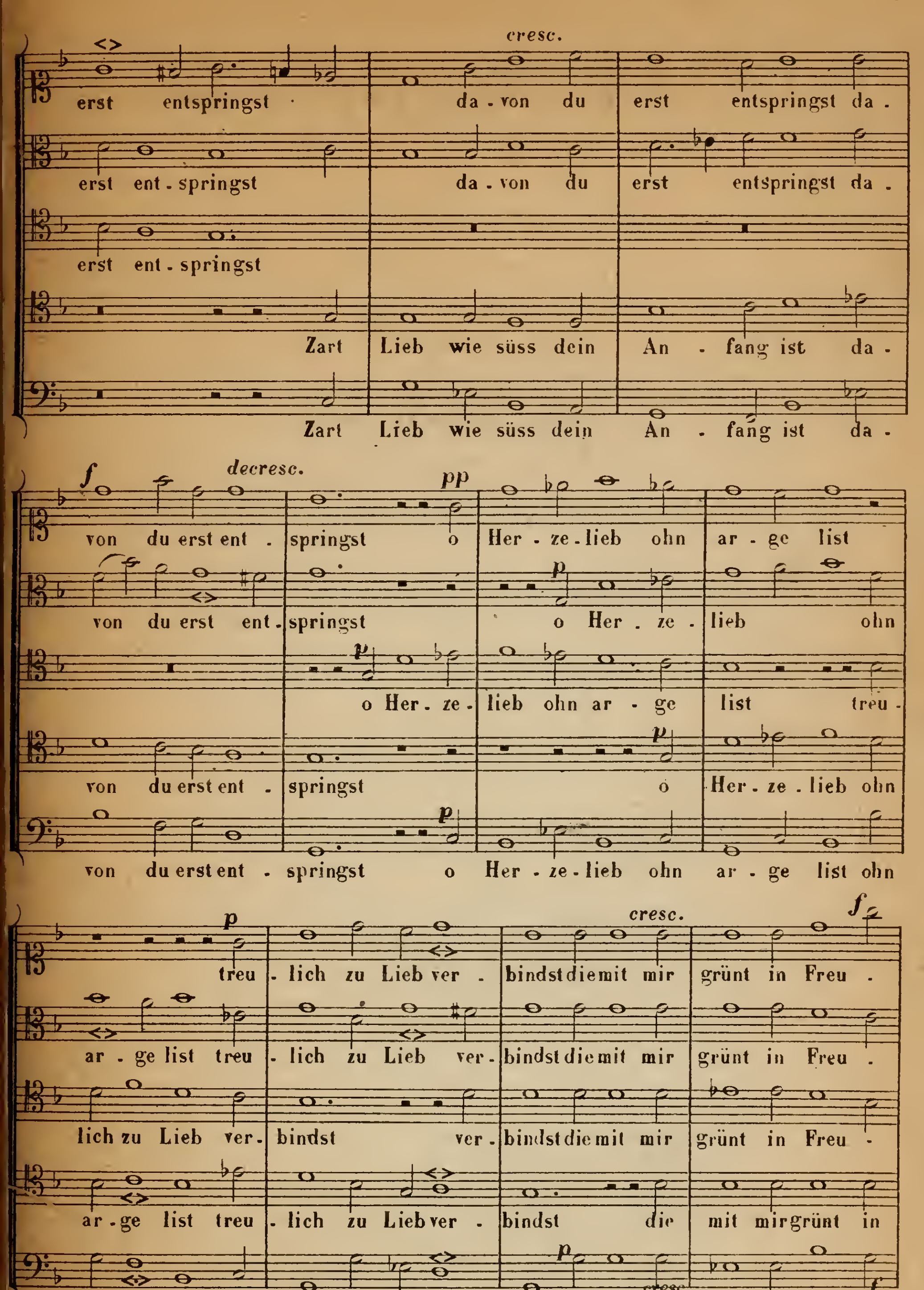
Freu - - den und bringt mir Freu - den viel das

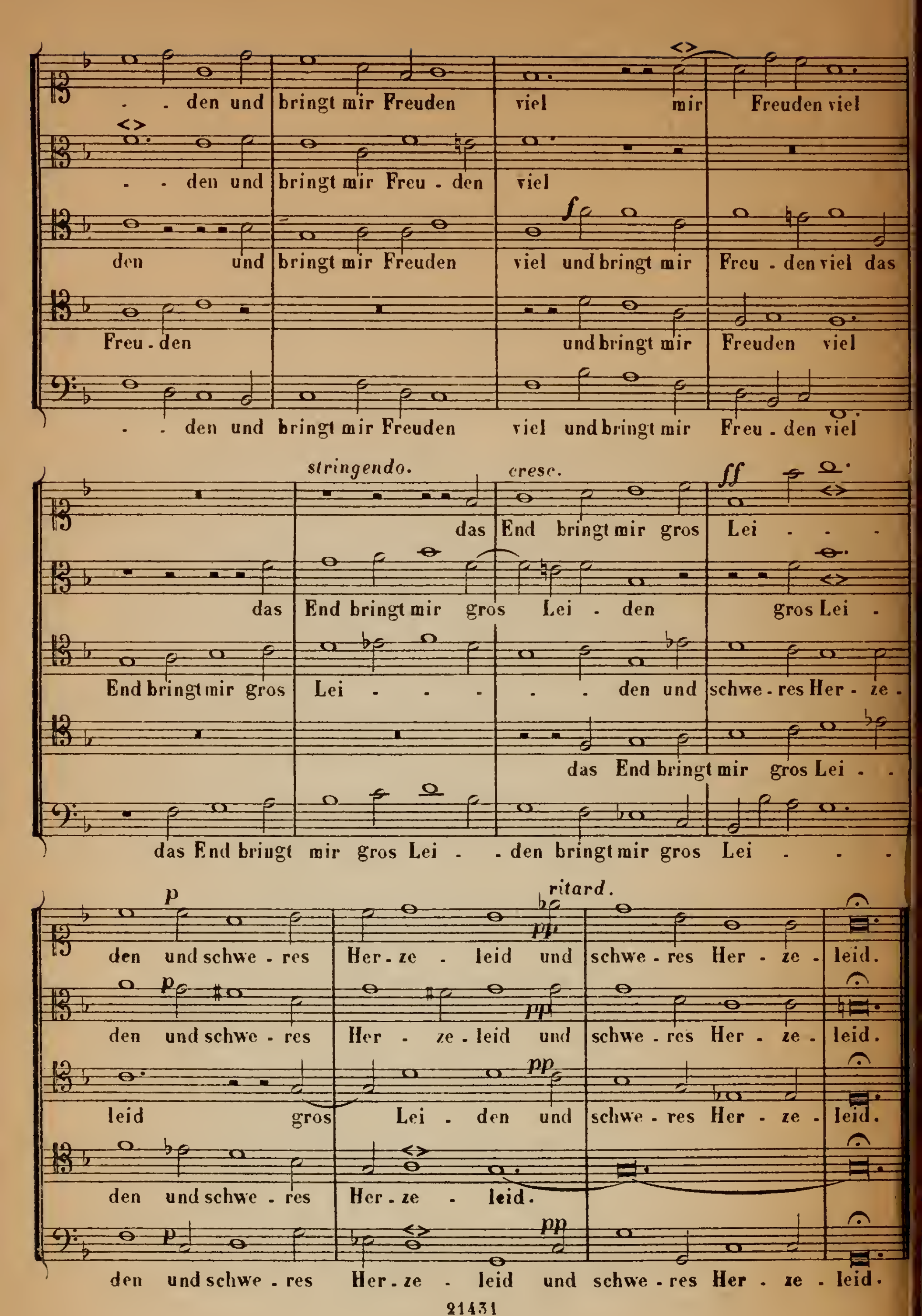
End bringt mir gros Lei - - den und schwe - res Her - ze - leid.

b, Bearbeitung zu 5 Stimmen von *O. Kade.*

(CANTUS FIRMUS IM TENOR II.)



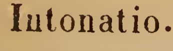

cresc.
erst entspringst · da - von du erst entspringst da -
erst ent - springst da - von du erst entspringst da -
erst ent - springst
Zart Lieb wie süss dein An - fang ist da -
Zart Lieb wie süss dein An - fang ist da -
f decresc. pp
von du erst ent - springst o Her - ze - lieb ohn ar - ge list
von du erst ent - springst o Her - ze - lieb ohn
o Her - ze - lieb ohn ar - ge list treu -
von du erst ent - springst o Her - ze - lieb ohn
von du erst ent - springst o Her - ze - lieb ohn ar - ge list ohn
p cresc. fz
treu - lich zu Lieb ver - bindst die mit mir grünt in Freu -
ar - ge list treu - lich zu Lieb ver - bindst die mit mir grünt in Freu -
lich zu Lieb ver - bindst ver - bindst die mit mir grünt in Freu -
ar - ge list treu - lich zu Lieb ver - bindst die mit mir grünt in
ar - ge list treu - lich zu Lieb ver - bindst die mit mir grünt in Freu -
cresc.

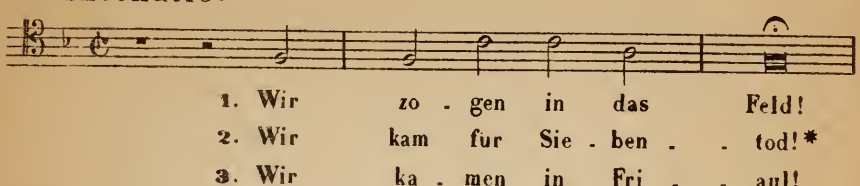

den und bringt mir Freuden viel mir Freuden viel
den und bringt mir Freu - den viel
den und bringt mir Freuden viel und bringt mir Freu - den viel das
Freu - den und bringt mir Freuden viel
den und bringt mir Freuden viel und bringt mir Freu - den viel
stringendo.
cresc.
ff
das End bringt mir gros Lei
das End bringt mir gros Lei - den gros Lei
End bringt mir gros Lei - den und schwe - res Her - ze
das End bringt mir gros Lei
das End bringt mir gros Lei - den bringt mir gros Lei
p
ritard.
pp
den und schwe - res Her - ze - leid und schwe - res Her - ze - leid.
den und schwe - res Her - ze - leid und schwe - res Her - ze - leid.
leid gros Lei - den und schwe - res Her - ze - leid.
den und schwe - res Her - ze - leid.
den und schwe - res Her - ze - leid und schwe - res Her - ze - leid.

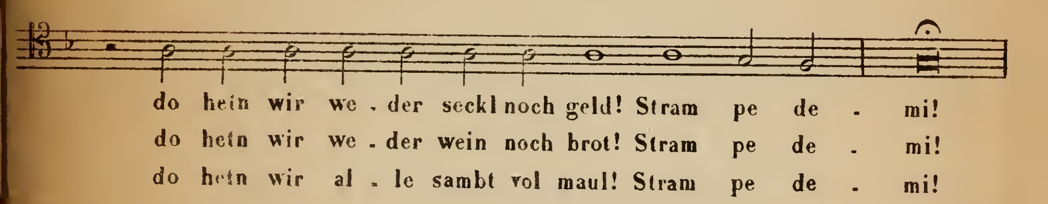
No. 3. LANDSKNECHTSLIED:

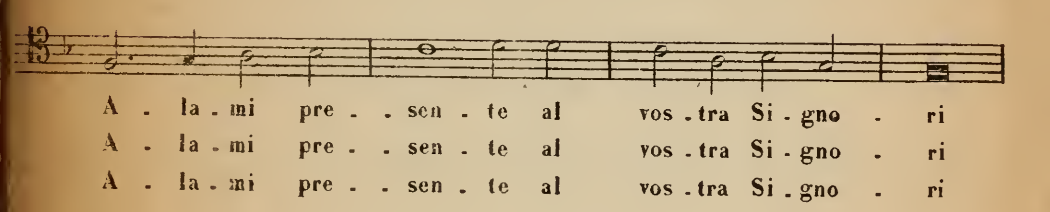
„Wir zogen in das Feld"

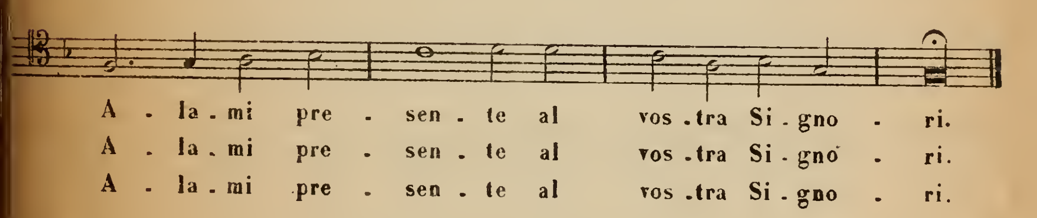
aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts,
gedruckt 1539 im *Forster*. Tom II. No. 20.











*Anmerkung. Unter „*Siebentod*" ist *Cividale* in Friaul gemeint, welches die spanischen Truppen in Karls V Heere „*Ciudad*" nannten, woraus die deutschen Landsknechte Siebentod machten.

Nº 4.

a, „Inspruck ich muss dich lassen“

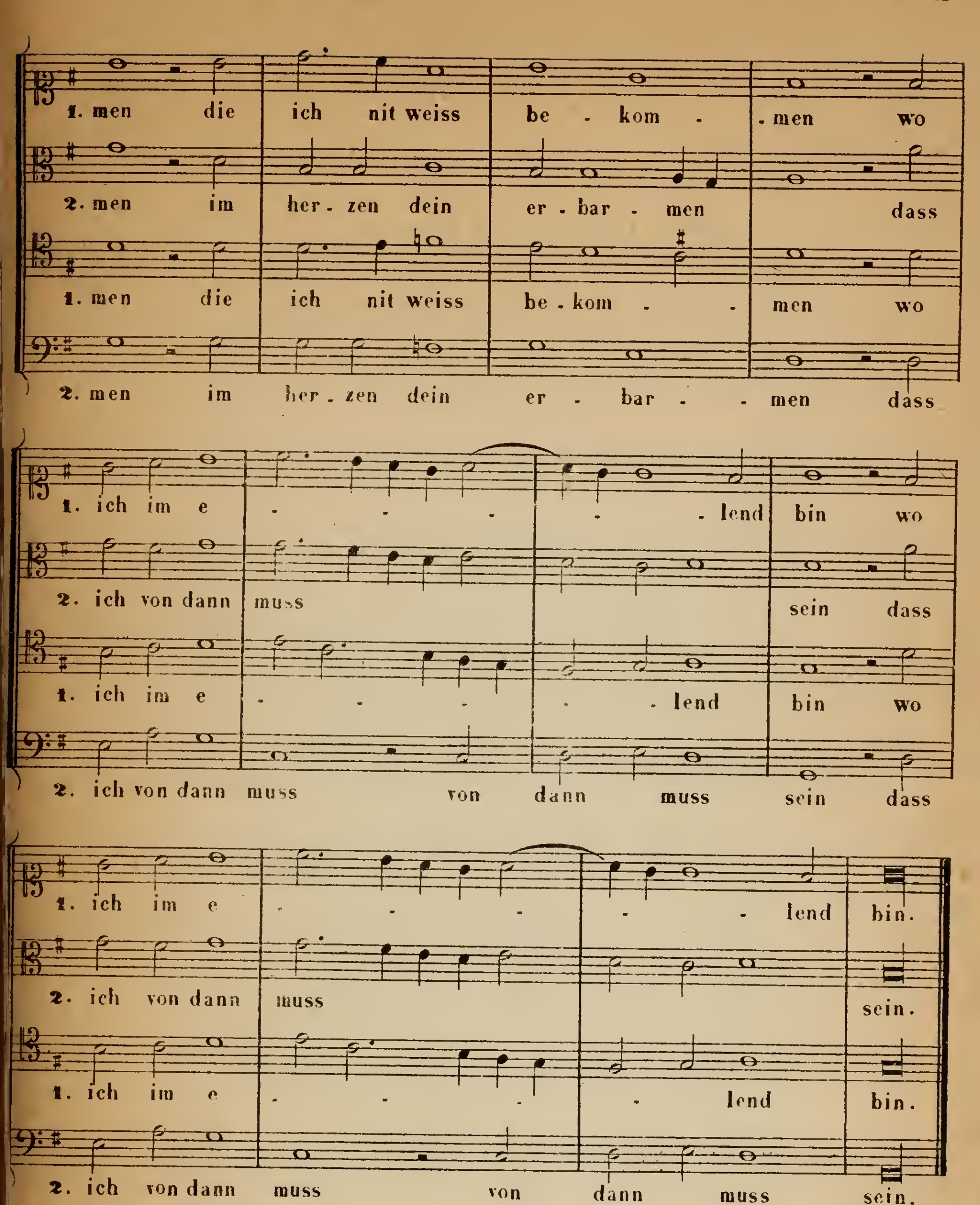
Tonsatz zu 4 Stimmen von *Heinrich Isaac*, aus dem Ende des 15ten Jahrhunderts, gedruckt zuerst 1539 im *Forster*, Tom I. Nº36. Ursprünglich in Fdur, hier jedoch des Zusammenhangs wegen mit den beiden folgenden Sätzen um einen Ton höher gesetzt.

Melodie liegt im Tenor, nicht wie man bis jetzt allgemein angenommen hat, *im Discant*.









3. Mein trost ob allen weiben
Dein thu ich ewig bleiben
stet treu der ehren fromm,
nun muss dich Gott bewahren
in aller Tugend sparen
bis dass ich wieder komm.

b, Die von *Heinrich Isaac* zu der ältern Melodie (siehe den *Tenor* vorigen Tonsatzes) frei erfundene *Gegenmelodie* im *Discant*, als *protestantische Gemeindeweise* bearbeitet zu *vier* Stimmen von *Herrmann Schein*, 1627. Ursprünglich in F dur, hier des Zusammenhangs wegen mit den andern beiden Tonsätzen um einen Ton höher. Melodie im Discant.

Cantus firmus, protestantische Gemeindeweise, von *Heinrich Isaac* frei erfundene Gegenmelodie zu der ursprünglichen Tonweise.







c. Dieselbe Melodie, zu 4 Stimmen gesetzt von *Joh. Seb. Bach*; aus der Matthäuspassion von 1729.

Um einen halben Ton tiefer gesetzt.





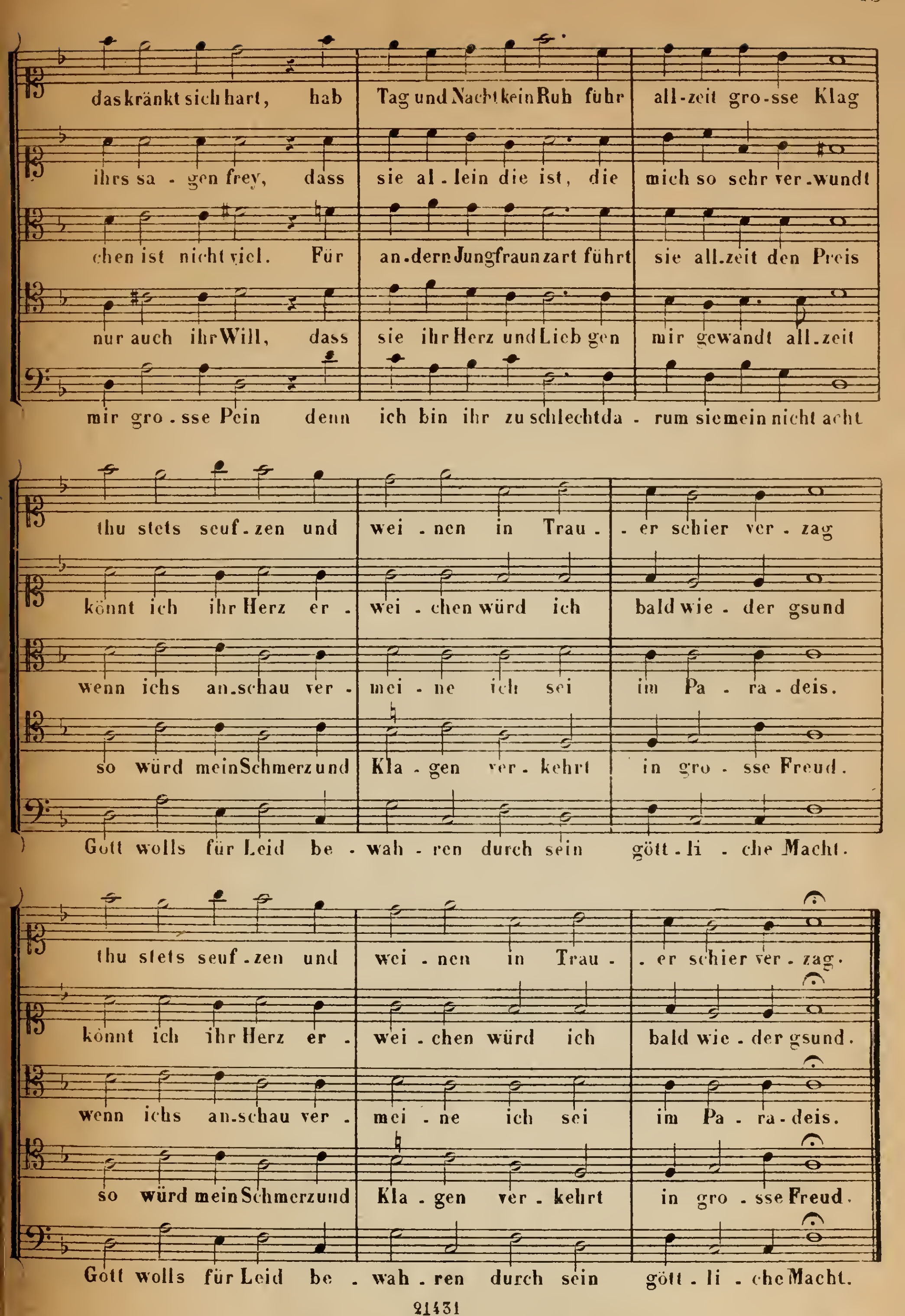


Nº 5. WELTLICHES LIED

zu 5 Stimmen von *Hans Leo von Hasler,*
aus *Lustgarten* ect. Nürnberg 1601. Nº 24.

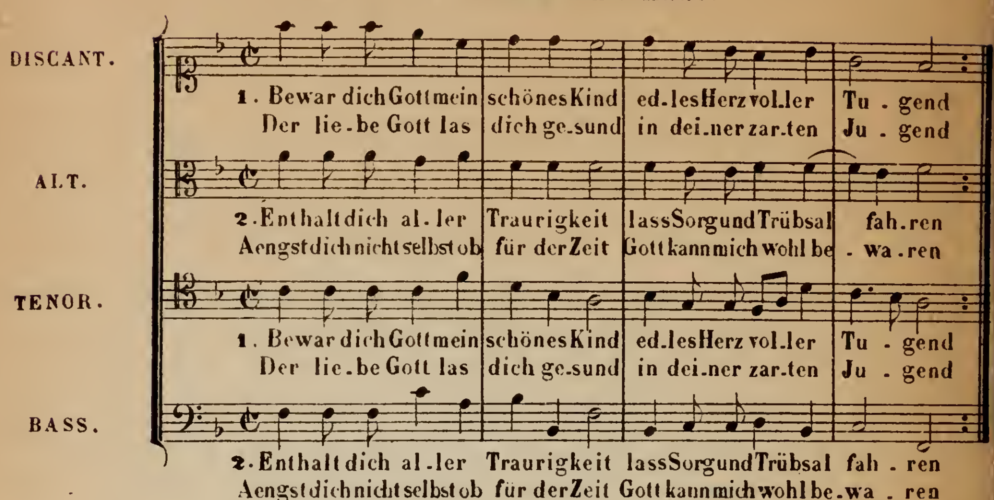





das kränkt sich hart, hab Tag und Nacht kein Ruh führ all-zeit gro-sse Klag
ihrs sa - gen frey, dass sie al - lein die ist, die mich so sehr ver-wundt
chen ist nicht viel. Für an-dern Jungfraun zart führt sie all-zeit den Preis
nur auch ihr Will, dass sie ihr Herz und Lieb gen mir gewandt all-zeit
mir gro - sse Pein denn ich bin ihr zu schlecht da - rum sie mein nicht acht
thu stets seuf-zen und wei - nen in Trau - - er schier ver - zag
könnt ich ihr Herz er - wei - chen würd ich bald wie - der gsund
wenn ichs an-schau ver - mei - ne ich sei im Pa - ra - deis.
so würd mein Schmerz und Kla - gen ver - kehrt in gro - sse Freud.
Gott wolls für Leid be - wah - ren durch sein gött - li - che Macht.
thu stets seuf-zen und wei - nen in Trau - - er schier ver - zag.
könnt ich ihr Herz er - wei - chen würd ich bald wie - der gsund.
wenn ichs an-schau ver - mei - ne ich sei im Pa - ra - deis.
so würd mein Schmerz und Kla - gen ver - kehrt in gro - sse Freud.
Gott wolls für Leid be - wah - ren durch sein gött - li - che Macht.

No 6. KRIEGERS ABSCHIED VOM LIEBCHEN

Text und Melodie aus der Zeit des
dreissigjährigen Krieges zwischen 1620–1650.
Tonsatz zu 4 Stimmen von *O. Kade.*







Nº 7. TANZLIED

zu 5 Stimmen von *Heinrich Albert* entnommen aus:

Acht Theile Arien,

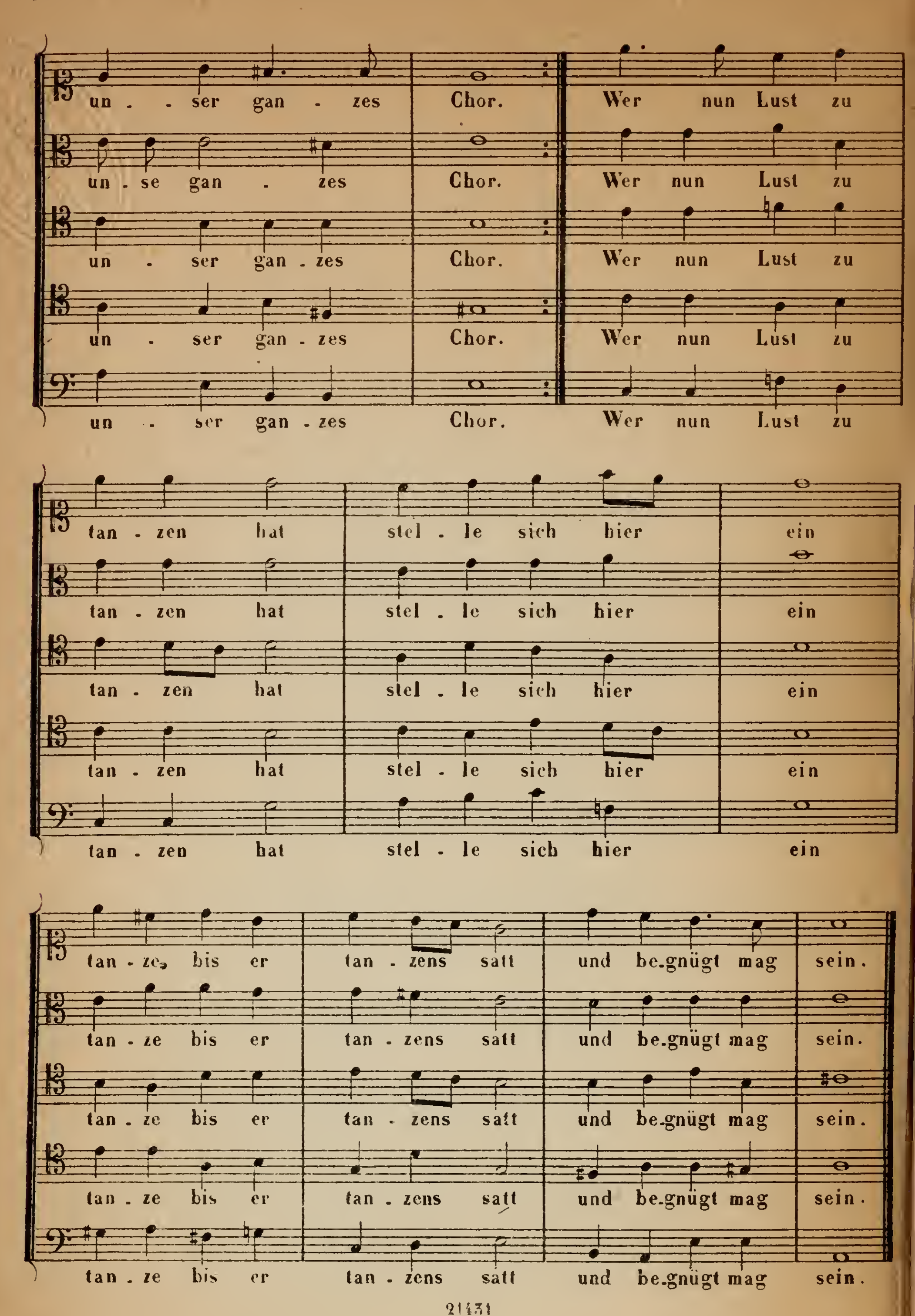
etliche theils geistlicher, theils weltlicher,

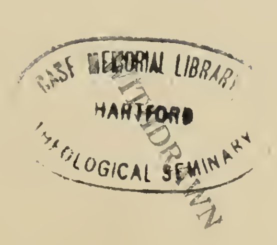
1638–1652, Königsberg.

(Hier um einen Ton erhöht.)






un - - ser gan - zes Chor. Wer nun Lust zu
un - se gan - zes Chor. Wer nun Lust zu
un - ser gan - zes Chor. Wer nun Lust zu
un - ser gan - zes Chor. Wer nun Lust zu
un - - ser gan - zes Chor. Wer nun Lust zu
tan - zen hat stel - le sich hier ein
tan - zen hat stel - le sich hier ein
tan - zen hat stel - le sich hier ein
tan - zen hat stel - le sich hier ein
tan - zen hat stel - le sich hier ein
tan - ze, bis er tan - zens satt und be-gnügt mag sein.
tan - ze bis er tan - zens satt und be-gnügt mag sein.
tan - ze bis er tan - zens satt und be-gnügt mag sein.
tan - ze bis er tan - zens satt und be-gnügt mag sein.
tan - ze bis er tan - zens satt und be-gnügt mag sein.


CASE MEMORIAL LIBRARY
HARTFORD
THEOLOGICAL SEMINARY
WITHDRAWN